سيرتان

لم يكن فى خطة هذا العدد أن نجمع إلى ملف الشاعرة العراقية الرائدة **نازك الملائكة** ـ عافاها الله ومد فى عمرها ـ ملفا آخر أعددناه على عجل عن المفكر العربى الشجاع **عبدالله القصيمى** ـ رحمه الله ـ لولا أن فاجأنا أحد مريديه (إبراهيم عبدالرحمن) فنعاه إلينا منذ أسابيع فى صفحة الوفيات !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم تكن الصدفة التى جمعت بين هاتين الشخصيتين المؤتلفتين المختلفتين على صفحات هذا العدد عارية عن المحاسن؛ فلقد كشفت عن حقائق وجسدت عبرا، وفتحت عيوننا أكثر على أمراض وبيلة فى حياتنا الثقافية، وهى أمراض كنا ـ ولا نزال ـ نحس بأعراضها دون أن ننجح فى تشخيصها، فإذا نجحنا أعجزتنا وسائل العلاج وأعوزتنا أدواته وأساليبه.

وليس هذا مقام الحديث عن حياتنا الثقافية وعللها، إلا بمقدار ما ترمز إليه هاتان الشخصيتان الكبيرتان فى ائتلافهما واختلافهما.

ولعل أهم ما يجمع بين **نازك والقصيمى**، هو أن كليهما رائد فى مجاله، هى واحدة من رواد التجديد فى حركة الشعر العربى المعاصر بعد قرون طويلة من التقليد والجمود، وهو واحد من رواد الفكر النقدى

الجرىء فى حياتنا الثقافية المعاصرة، ممن نذروا أنفسهم ـ وهم قلة ـ لمقاومة كل أشكال الخرافة والدجل وهدمها من أساسها، ولمحاربة سائر صور الطغيان والقمع باسم اللاهوت أو السياسة.

غير أن الريادة فى الحالين لم تشفع لذويها، فلم تقابل إلا بالجحود والنكران أو فى أحسن الأحوال بالنسيان وعدم الاكتراث، على اختلاف المبررات والظروف هنا وهناك.

فهذه نازك الملائكة وقد تقدم بها العمر وداهمها المرض، وحيدة شبه منسية، يعوزها الدواء فلا تجده إلا إذا خرجت بعيدا عن الحصار المضروب على بلدها، ولم يشفع لها الدور الريادى الكبير الذى نهضت به وهى تحمل راية التجديد فى الشعر والنقد، وتخوض معارك التحديث فى الحياة والمجتمع، وتنتصر لحقوق المرأة فى مواجهة التيارات المتزمتة والرؤى السلفية، كل هذا لم يشفع لها، بل لقد تبجحت أصوات بعد حرب الخليج فارتفعت تطالب بحذف قصائدها وقصائد زملائها العراقيين؛ من المناهج والمقررات الأدبية فى المدارس كافة!

وهذا عبدالله القصيمى يلقى المصير نفسه بعد رحيله، كما لقيه قبله، ولم يشفع له عند أحد أنه عاش منفيا مطاردا قلمه مقيد وكتبه مصادرة وحياته مهددة، بلا ذنب إلا أنه اجتهد فقاده اجتهاده إلى الاختلاف حول ما استقرت عليه الأذهان وجرت به العادات.

أما اختلاف الرائدين فتجسده سيرتاهما الفكريتان، إذ فى حين انتقلت نازك ـ تحت وطأة ظروف عديدة متشابكة ـ من صفوف دعاة التجديد والتطور إلى صفوف المحافظين ودعاة التقليد، نجد العكس تماما عند القصيمى الذى بدأ باليقين لينتهى إلى الشك، وهذا تحول نادر فى تاريخنا الفكرى، فقد اعتدنا اليوم أن نجد الناس يتحولون من العلم إلى الإيمان ومن الدنيا إلى الآخرة ومن علوم الأرض إلى علوم السماء.

على أن اختلاف الموصوفين لا يمنعهما من الاشتراك فى صفة واحدة كما علمنا المتنبى:

وقد يتقارب الوصفان جدا وموصوفاهما متباعدان

مراد وهبه

تعليم بلا دوجماطيقية

يقول أفلاطون فى «الجمهورية»: «إننا فى العلم نبحث من أجل معرفة ما هو موجود أبديًا، وليس معرفة ما هو موجود فى لحظة ثم يتلاشى، ومن ثم نتفق على أن الهندسة هى معرفة ما هو موجود أبديًا. وإذا كان ذلك كذلك، أيها الصديق العزيز، فالهندسة ينبغى أن تجذب العقل نحو الحقيقة»[1]. ومعنى هذا النص أن المعرفة تدخل فى علاقة جوهرية مع الحقيقة.

والسؤال إذن:

هل هذه العلاقة مشروعة؟

نجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

هناك ثلاث نظريات:

أولًا:

نظرية «الحقيقة صورة» أى الحقيقة صورة طبق الأصل. عبّر عنها الفلاسفة المسلمون فى قولهم «الحقيقة هى مطابقة ما فى الأعيان لما هو فى الأذهان». وعبّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص توما الأكوينى فى قوله «الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ما ليس موجودًا ليس موجودًا». بيد أن هذا التعريف للحقيقة عسير المنال لأنه يفترض مقدمًا أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقلنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة. والعُسر هنا مردود إلى أنه من المحال معرفة الأشياء كما هى فى ذاتها بمعزل عن تأثير العقل فى حالة معرفته هذه الأشياء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيًا:

نظرية «الحقيقة قانونًا». وقد عبّر عنها **ديكارت** فى قوله بأن «سلاسل التفكير الطويلة التى اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها فى التدليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إلىّ أن جميع الأشياء التى تقع فى علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط، وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائمًا بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصيًا لا يستطيع الوصول إليه، ولا خفيًا لا يمكنه الوقوف عليه»[٢]. ومعنى هذا النص أن الحقيقة فى داخل أفكارنا، ولا تُعرف إلا بتلازمها المنطقى استنادًا إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين فيلسوف وآخر. فقانون عدم التناقض عند **أرسطو**، ونقيضه أى قانون التناقض هو عند **هيجل**. وقانون العلية الذى يفضى إلى الحتمية مشكوك فيه عند **الغزالى** من متكلمى المسلمين، وعند **هيوم** من فلاسفة الغرب على الرغم من تباين الغاية من هذا الشك. يقول **الغزالى** «الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر، ولا نفيه متضمن لنفى الآخر. فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر مثل الرى والشرب، والشبع والأكل، والاحتراق ولقاء النار، والنور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل»[٣]. ويقول **هيوم** قولًا مشابهًا لما يقوله **الغزالى**. ففى رأى **هيوم** أن علاقة العلية خالية من الضرورة. وما يزعم لها من ضرورة ناشىء من أن العادة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص **هيوم** إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية[٤]. ومع ذلك فالغزالى وهيوم متباينان فى الغاية من الشك فى العلية. فهى عند **الغزالى** لتبرير المعجزة، ولكنها عند هيوم لدحض الدوجماطيقية.

ثالثًا:

نظرية «الحقيقة نجاحًا». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبّر عنها على وجه التخصيص **وليم جيمس** فى نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة وذلك بسبب التباين فى تسمية ما هو ناجح. وما هو ناجح يقاس فى إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا المقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور، ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند **أرسطو** كانت العلاقة قائمة بين وزن وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند **جليليو** فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته. فالسرعة واحدة أيًا كان وزن الجسم متى أزلنا العوائق الخارجية.

وتأسيسًا على هذه النظريات ونقائضها هل يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة؟

يقول **أرسطو** فى كتابه «الميتافزيقا» أنه بسبب الدهشة يبدأ الناس فى التفلسف، التفلسف إذن وليد الدهشة[٥]. وإذا كانت الدهشة تعنى الشك فالتفلسف إذن وليد الشك.

فى العصر اليونانى القديم اتخذ السوفسطائيون من تباين المذاهب والعادات ذريعة للشك. ثم نشأت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المدرسة الشكية» ورائدها «سكستوس امبيريقوس وفكرته المحورية أن لكل حجة حجة مضادة لها ومساوية لها فى القوة. والنتيجة إمتناع الإنسان عن أن يكون دوجماطيقيًا[٦]. ثم يستطرد سكستوس قائلًا: «إذا كانت الدوجما تعنى إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة مذهب»، لأن المذهب، فى رأيه، يعنى الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتسقة فيما بينها، وفيما بينها وبين الظواهر. وإذا كانت الغاية من الشك سكينة النفس على حد تعبير سكستوس فإن الدوجما، فى هذه الحالة، تقف ضد هذه السكينة[٧]. وهذا على غير القول الشائع بأن سكينة النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، فى معناها الأولى، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. ثم تبلور معنى الدوجما فيما يسمى «علم العقيدة» وهو فى المسيحية علم اللاهوت، وفى الإسلام علم الكلام. فأصبحت للدوجما سلطة تحكم على من يعارضها بالهرطقة أو الكفر.

وفى العصر الحديث عانت الدوجما من الشك مرة أخرى ابتداء من بيكون وديكارت. أسس بيكون منطقًا جديدًا يدور، فى جانبه السلبى، على الكشف عن أوهام العقل وهى أربع وأهمها «أوهام المسرح» التى هاجرت من الدوجمات الفلسفية المتنوعة إلى عقول البشر[٨]. أما ديكارت فإنه يقول «لم أكد أنهى المرحلة الدراسية التى جرت العادة أن يُرفع الطالب فى نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيّرتُ رأيى تمامًا لأنى وجدت نفسى فى ارتكاب من الشكوك والأخطاء بدا لى معها أننى لم أفد من محاولتى التعلم إلا الكشف شيئًا فشيئًا عن جهالتى»[٩]. وبعد هذا الشك أسس ديكارت منهجًا جديدًا يناقض منطق أرسطو. ثم جاء هيوم وتابع كلاً من بيكون وديكارت فى ممارسة الشك، ولكنه انصرف فى شكه إلى سمة الضرورة فى مبدأ العلية. وتأثر كانط بهيوم فى هذه المسألة فقال «لقد أيقظنى هيوم من سُباتى الدوجماطيقى». وكانط يعنى بالدوجماطيقية الكف عن كشف جذور الوهم فى المفاهيم المتوارثة.

وفى القرن العشرين ازداد الشك فى الدوجما بفضل نظرية الكوانتم التى نشأ عنها مبدأ اللاتعين لهيزنبرج. واللاتعين يعنى اللايقين، وبالتالى يعنى عدم مشروعية ملكية الحقيقة المطلقة. والنتيجة بزوغ اللادوجماطيقية فى مواجهة الدوجماطيقية. وهذه النقلة الكيفية من الدوجماطيقية إلى اللادوجماطيقية من شأنها نفى المحرمات الثقافية. وقد واكب هذا النفى بزوغ ثلاث ظواهر: الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل. الكونية تعنى تكوين رؤية علمية عن الكون استنادًا إلى الثورة العلمية والتكنولوجية. فقد أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الكون من خلال الكون وذلك بفضل غزو الفضاء. وكان من قبل ذلك يرى الكون من خلال الأرض. كما أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الأرض من خلال الكون فتبدو له وكأنها وحدة بلا تقسيمات. الأمر الذى يلزم منه الاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم. وقد ورد فى تقرير «نادى روما» (١٩٩١) أن عالم اليوم يمر بمرحلة الثورة الكوكبية الأولى وهى ثورة متميزة من الثورة الزراعية والثورة الصناعية فى أنها تخلو من وضوح الرؤية، إذ هى تموج بحركات لا عقلانية وتعصبية وأصولية. ولهذا فإن التفكير التقليدى لم يُعد صالحًا لمواجهة هذه الحركات[١٠]. وتتردد النغمة نفسها فى مشروع اليونسكو عن «الديموقراطية فى العالم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٩٩٤). ومن هنا تأتى ضرورة الإبداع. وإذا أضيف الإبداع كبُعد رابع للأبعاد الثلاثة الأخرى وهى الكونية الكوكبية والاعتماد المتبادل كان لدينا ما أسميه «رباعية المستقبل».

وفى إطار هذه الرباعية ينبغى تطوير التعليم على الإطلاق، وتطويره فى كليات التربية على التخصيص حيث أن هذه الكليات مكلفة بإعداد المعلم.

ولكن أى معلم؟

هذا هو السؤال. وحيث أن ثمة علاقة تضايف بين المعلم والطالب فثمة بالضرورة سؤال آخر:

أى طالب؟

إن العلاقة التقليدية بين المعلم والطالب تدور على تلقين الحقيقة من جانب المعلم، وتذكر الحقيقة من جانب الطالب. وفى إطار هذه العلاقة نشأت اختبارات الذكاء، أى أن صياغة هذه الاختبارات تمت فى إطار ما هو حادث فى العملية التعليمية من تلقين وتذكر ابتداء من الفرد **بينيه وهنرى بيرون** فى فرنسا، **ولويس ترمان** فى أمريكا، **وسيرل بيرت وهانس إيزنك** فى إنجلترا. وتأسيسًا على ذلك يمكن القول بأن ثمة نسقًا تعليميًا يقوم على ثلاثية التلقين والتذكر والذكاء محذوفًا منه الإبداع. وبالتالى يصبح من حقنا القول بأن هذا النسق ليس صالحًا فى بقائه فى إطار رباعية المستقبل. وإذا كانت رباعية المستقبل لا تستقيم إلا بالإبداع كان لزامًا علينا أن نؤسس نسقًا تعليميًا جديدًا يقوم على الإبداع وليس على الذكاء، وبالتالى لا يقوم على التلقين والتذكر.

والسؤال إذن:

ما هو هذا النسق التعليمى الجديد؟

ومَنْ الذى يؤسسه؟

أجيب عن السؤال الثانى وأتريث فى الإجابة عن السؤال الأول فأقول إنهم أساتذة كليات التربية وليس غيرهم، وهنا نواجه إشكالية حادة وهى أن أساتذة كليات التربية هم أنفسهم الذين أسسوا النسق التعليمى القديم. وإذا كانت الإشكالية تنطوى على تناقض فليس فى الإمكان رفع التناقض الكامن فى الإشكالية المطروحة إلا بأن يمارس أساتذة كليات التربية ما يسمى بـ «النقد الذاتى».

هذا عن جوابى عن السؤال الثانى فماذا عن جوابى عن السؤال الأول؟ وقد أبديت رغبة فى التريث، وهذه الرغبة مردودة إلى أن تأسيس النسق التعليمى الجديد يستلزم جهدًا جماعيًا. وكل ما يمكن أن أسهم به فى هذا التأسيس هو إثارة إشكاليات، أى تناقضات من غير رفعها. وهذه الإشكاليات عددها أربع:

الإشكالية الأولى قائمة الآن بين انفجار المعرفة وانفجار السكان. فانفجار المعرفة نقلة كيفية، بينما انفجار السكان نقلة كمية.

وهنا يثار سؤالان:

ماذا نعلّم فى ضوء نظرية المعرفة؟

وكيف نعلّم فى ضوء انفجار السكان؟

وهنا ثمة مفارقة وهى أننا نقول عن انفجار المعرفة إنه نقلة كيفية والسؤال عنها كمى، ونقول عن انفجار السكان إنه نقلة كمية والسؤال عنها كيفى.

والإشكالية الثانية قائمة بين تداخل العلوم من جهة ووجود أقسام فى كليات التربية لا تتجاوز تخصصها الدقيق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإشكالية الثالثة تقوم في القسمة الثنائية بين التربويين والأكاديميين. والنتيجة الحتمية من هذه القسمة أن التربويين ليسوا بأكاديميين. فهل التربية ليست علماً من العلوم الأكاديمية؟

تبقى الإشكالية الرابعة والأخيرة وهي أنه في ضوء مبدأ اللاتعين أو بالأدق اللايقين هل تظل العلاقة قائمة بين المعرفة والحقيقة؟

هذه هي الإشكاليات الأربع. وأعتقد أن رفع التناقض الكامن فيها يمكن أن يكون إرهاصاً لتأسيس النسق التعليمي الجديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(1) Plato, The Repubublic, vll, 527.

(2) Descartes, Discours de la Methode, Elitions de l'universite de Man chester, 1941, p.6.

(٣) الغزالي، تهافت الفلاسفة، تحقيق سليمان دنيا، ط ٧، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ٢٣٩.

(4) Hume, A Treatise of Human Nature, Qxford, 1960, pp. 165- 167.

(5) Ross (ed.), The Works of Aristole,, vop. viii, Meraphysica, Ox Ford, Cllarendon Press, 1960, 982b.

(6)ings, Avatar Book U.S.A., 1985, pp. 35 - 37.

Sextus Emmpiricus, Selecrions From the Major Writ

(7) Fbbid., p. 35.

(8) Franciis Bacon, A Selection. F his Workks, Odyssy Press, New york, 1965, pp. 335 - 345.

(9) Descartes, Discartes, Discours de la Methode, p.6.

(10) Alexannder King & Bertrand Schneider, The First Global Revollution, Simon, Schaster, London, 1991, pp. 37- 39, 215.

سيد محمود القمنى

عبدالله القصيمى: صوت صارخ فى البرية !؟

أبداً لم يعد القصيمى إلى موطنه فى العربية السعودية، مُذ غادرها صبيا فى التاسعة من عمره، فقط مرة واحدة فى الأربعينيات زارها حاجا، لكن ليعود من حجته أكثر مرارة وتمرداً وأعْمق اغترابا، لتعلن جماعة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر معروفها الذى نعرفه، بقرار وبيان يهدر دم الشاب وهو بين اليفوع والنضوج.

وفضّل القصيمى أن يعيش فى مصر، وأن يموت فى مصر، ويدفن فى مصر، بعد رحيل طويل محفوف بالمخاطر فى معارج تمرده، وربما صحب معه إلى القبر قهره لكنه صحب معه أيضا ذلك التمرد الذى لا يهدأ ولا يستكين، لينام إلى جوار زوجته المصرية بمدافن باب الوزير، وربما مات مطمئنا إلى أنه على مثواه قد تنبت نبتة، تلفح رياح التغيير حبوب لقاحها، وأنها ربما انبتت ثمارها فى العقول.

مات الرجل بعد أن عاش حياة حافلة بالمنعطفات الحادة والصراع الأكثر حدة، مات بعد أن هاجم الجميع، وكل شىء، الأنظمة الاجتماعية، السياسية، الحكومات الرجعية، والأنظمة التى كانت تعد زمان ثورته ثورية، وكتمت آهة الموت آخر صرخة احتجاج على الواقع العربى، يوم الثلاثاء ٦ يناير ١٩٩٦، مات الرجل وهو يعتقد أنه كان يصرخ فى برية، وقد كَلّت عيناه عن قراءة أجرأ ما يُكتب الآن فى تاريخ اللغة العربية، لقد أفرز الواقع ثماراً مرة لكنه أفرز أيضا رياح تغيير حقيقية، وحين التقيت الرجل فى بيته قبل شهور قليلة من رحيله، كان يصرخ فى برية، لكن ليسمع، ويهدأ، ويتمتم: ربما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تخضر البرارى وتنبت ثمارا ، واعتقد أنه استكان للموت مطمئنا بعد ما سمع عن أعمال واسماء جديدة صلبة ومقتدرة، وأن تلك الأرض لاتزال قادرة على الولادة. لكن عبدالله القصيمى فى زمن عبدالله القصيمى، كان فى ثورته متفرداً، ووحيداً، وفارساً حقا وعدلا وصدقا، كان هو بحق: (الصوت الصارخ فى البرية)!

بين الحضور إبان تلك الزيارة، والرجل عقل مشتعل معلق فى رأس يتأرجح على رقبة نحيلة وجسد متهالك، ولسان لا يهدأ ولا يكل ولا يمل، كان صديق عمره (إبراهيم عبدالرحمن) المحامى المصرى، (وعبدالله جزيلان) رئيس وزراء اليمن الأسبق، رجل الثورة اليمنية المعروف، وكان حديث الذكريات، عندما جاء (القصيمى) إلى مصر واستقر بحلوان، ليلتقى فى مواعيد دورية بالطلبة اليمنيين الذين يدرسون بالقاهرة وفى الحديقة اليابانية بحلوان، تشكل وعى هؤلاء الطلبة على يد (القصيمى)، أولئك الطلبة الذين كانوا الطليعة الثورية ضد حكم العصور الوسطى للإمام (أحمد) باليمن الملقب بالسعيد، وكان غير سعيد.

وبين هؤلاء كان (عبدالله جزيلان) ورفاق ثورته، أما الحبل الواصل فكان (إبراهيم عبدالرحمن) الذى اشترك مع (القصيمى) فى التمرد المبكر والتساؤلات الصادمة، فكان أن أخذه خاله آنذاك، طالبا من الشيخ (القصيمى) هدايته، لكن ليلتقى المتمردان، وينضم إليهما زملاء (إبراهيم عبدالرحمن) فى المدرسة الثانوية، من طلاب اليمن بالقاهرة، وتتتالى الأحداث...

البداية

فى قرية (خُب الحلوة) شمالى بريدة بمنطقة القصيم، حيث كل شىء هادئ مترهل ساكن، والأذان الدورى ينبه الناس إلى مواقيتهم المتشابهة الرتيبة، وحيث الكثبان الرملية لا تتحرك إلا كى تتمطى فى تثاؤب طويل كسول، وحيث لا جديد ينبئ بجديد، ولد عبدالله بن على الصعيدى الملقب بالقصيمى لأم نجدية، وأب من أصول مصرية صعيدية، ترك نطفته لقاحا من نوع خاص، عادت بجنينها إلى جذورها البعيدة، فلم يكمل الصبى السادسة من عمره حتى غادر إلى الرياض طلبا للعلم والدرس، وبعد ثلاث سنوات التقى هناك بصديق لوالده غادر معه السعودية إلى الشارقة، وكان آخر عهده بها، حتى ذهبها حاجا، وكانت تلك الحجة آخر عهد له بالسعودية، وبماضيه، وآخر حالة صلح وتوافق مع كل المأثور العربى.

ومن الشارقة، وفى سن الثانية عشرة، غادر الصبى بلاد الجزيرة جميعا، برفقة قافلة تجارية متجهة إلى العراق، والتحق هناك بمعهد الزبير، ولم يطل به المقام، فارتحل إلى الهند ومنها إلى دمشق، لتلقى به أقداره فى أزهر القاهرة يافعا، بل وكاتبا مبكراً، وكانت البداية، وكان الصراع فالاضطهاد، فقد اعتنق الشاب وهو ينتقل من مدارج الصبى إلى الحداثة مذهب موطنه الوهابى، ليجد تناقضا شديداً بين يقينه الدينى وبين ما يسمعه فى الأزهر، فيصدر سلسلة من الأعمال الوهابية كان أخطرها كتاب (الزيادة فى الإسلام)، فكان أن اجتمعت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة المشايخ على قرار بفصله من الأزهر، وفعلوها، وحسنا فعلوا. فقد كان قرارهم بفصله نقلة مفصلية فى فكر (عبدالله القصيمى)، عندما أصدر فى ١٩٤٦ كتابه (هذه هى الأغلال) فى سنوات مليئة بالأغلال وحبلى بالأحداث. كان كتابه ثورة موازية، لإصلاح الإسلام من داخل الإسلام من أجل أمة الإسلام، لكن ليسمع صداه أينما تردد ترجيعا واسعا ودويا هائلاً، كان لابد بمنطق تاريخ الإسلام ذاته، أن يستدعى الكتاب حكما بإهدار دم الشاب حلالا زلالا ، بينما كانت المنابر فى أكثر من عاصمة عربية عريقة، تندد وتطلب الإنصاف، بذبح الرجل حسب الشريعة وعلى الطريقة الإسلامية السمحة الغراء، حتى يبيض السلام ويفرخ الأمان لأمة العربان.

واجتمعت العمائم على قرار واضح المعالم، ضد الشاب الذى ألقى بالعمامة فى أول مقلب نفايات قابله، وطلبت من السلطات مصادرة الكتاب، وكالعادة التى نعرفها فى التحالف الميمون بين الأجهزة الحاكمة ووسطائها المحترفين، تمت المصادرة، لولا أن ارتفع صوت المفكرين المصريين يتصدى للقرار ويطلب الإفراج عن الكتاب، ومن أهم ما كتب آنذاك، تصدير الأستاذ (عباس العق)اد لمجلة الرسالة فى ٢٨ أكتوبر ١٩٤٦، وهو يقول:

إن الكتاب بحق، كما وصفه مؤلفه الفاضل «ثورة فى فهم العقل والدين والحياة»، لأنه يهجم على سلطان غشوم هو سلطان الجهل، ومعقل حصين هو معقل العادة وجحفل متحجر هو جحفل الغوغاء وأشباه الغوغاء، يرفع السيف والمعول بغير رهبة ولا هوادة، ويعتمد سيفا واحدا ومعولا واحدا فى هذه الثورة، هما سيف اليقين ومعول البرهان، وهو يشن الغارة الشعواء على من يقدسون البلاهة ويوجبون على الناس الكسل باسم الاتكال على الله ويحرمون تعليم المراة .. ويوهنون ثقة الإنسان بنفسه، وينكرون الحكمة القديمة والعلم الحديث، ويزعمون أن الزمن يتاخر ولا يرجى فيه من ابناء اليوم والغد رجاء يضيفونه إلى تراث السلف وماثر المتقدمين.

التحول

وبعد المحنة وإهدار الدم والمصادرة، ينطلق الشاب وقد نضج مفكرا، ليصدر مجموعة أعمال كانت هى الخطر بعينه، والتمرد، بل والإلحاد الصراح، دون أية تحفظات ولا التواء فى المقصد أو العبارات، ومن بيروت تخرج كوكبة أعماله: العالم ليس عقلا، وكبرياء التاريخ فى مأزق، وهذا الكون ما ضميره، عام ١٩٦٦، وأيها العار إن المجد لك، والإنسان يعصى لهذا يصنع الحضارات، وفرعون يكتب سفر الخروج فى عام ١٩٧٢، ومن باريس يصدر آخر مجموعة من أعماله على الترتيب: العرب ظاهرة صوتية فى ١٩٧٧، والكون يحاكم الإله فى ١٩٨١، ويا كل العالم لماذا أتيت فى ١٩٨٢. لقد آمن الرجل أن من حقه أن يكون حرا، وأن يقول ما يشاء، فهو فقط يقول ومن شاء فليرد ويقل، مادام لم يهدر دما أو يدرس كرامة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعن كتابه العالم ليس عقلا الذى صدر فى ثلاثة أجزاء (عاشق لعار التاريخ، صحراء بلا ابعاد، أيها العقل من رآك؟ يكتب الأستاذ (يوسف الحورانى):

عربى عربى هذا الكاتب، حتى لتخاله يبحث فى كتابته عن مضارب قبيلته، التى فقدها فى الصحراء بعد غربة طويلة عنها... هو صرخة احتجاج على كل تفاهة وتحجر واجترار وعبودية وتبعية غبية، وانا اكتفى بما قدمه لنا القصيمى ولا اطالبه باكثر، بل ارشحه إلى حيث يمكن ان يحرق حيا انتقاما منه، وعندئذ، بعد موته، يكون لنا برونو عربى ينير لنا طريق حرية الفكر، نعم ارشح القصيمى للموت حرقا لاننا نريد نبيا جديدا، يبدا لنا حضارة جديدة، وعندئذ سيولد لنا الف قصيمى، دون ان يحرقوا او يباعوا او يجنوا فى قولة حق.

بينما كتب الأستاذ (أنسى الحاج) :

هذا الرجل القادم من الصحراء، هذا السعودى المقاتل لكل شىء، الرافض لكل شىء، الحر فى وجه كل شىء يريد المستحيل، يريد ان يفرغ الدنيا العربية من نفسها، ويؤلفها على الحرية والعقل والكرامة .. فى الصحراء من قلب الصحراء نبت، من الصحراء فجاة وفيما الجميع لا يترقبون هناك احدا، نبت كالشوكة الفاجعة .. وحيث مشى فى الصحراء صارت كل حبة رمل بطلة، وصارت فى الصحراء شجرة عظيمة.

وفى الوقت ذاته يدون (**ميخائيل نعيمة**) :

كتاب العالم ليس عقلا، لا مثيل له فى التفكير العربى قديما وحديثا.

اما (**جورج جرداق**) فكان يؤكد:

إنه كتاب فريد فى اللغة العربية، وإنه تعليل مثله فى التفكير الغربى، وأمل ان يصبح ابناء هؤلاء الذين يهاجمون الكتاب يوما، صالحين لأن يكونوا مواطنين لعبدالله القصيمى.

فى ذات الآن الذى كان فيه (**أدونيس**) يسطر:

لا تستطيع أن تمسك به، فهو صراخ يقول كل شىء ولا يقول شيئا، يخاطب الجميع ولا يخاطب احدا .. بريء وفتاك .. متناقض ومنطقى، شعرى وعقلانى، معتم وصاف، كانه الرمل وقطرة المطر.

أما (**أحمد سويدان**) فقد اختصر الموقف كله فى جملة تقول:

عيب هذا الكتاب أنه أكبر من المجتمعات التى صدر فيها.

المطاردة والنفى

استقر الرجل إذن فى القاهرة، وتمصر، أو عاد إلى جذوره، حتى جاء أيام الاتحادات العربية المتتالية، وكان مشروع الوحدة اليمنية مع مصر وسافر (صلاح سالم) إلى اليمن تمهيدا لمباحثات الوحدة، لكن الإمام المفدى اشترط استبعاد القصيمى من مصر، وأبدى كراهيته الشديدة للحديقة اليابانية حيث التماثيل البوذية وأصنام

الكفار، وحيث يمارس (القصيمى) كفره بتحريض طلبة اليمن للثورة على ظل الله فى الأرض، الإمام (أحمد) المفدى.

واستجاب النظام المصرى واستبعد (القصيمى) إلى بيروت، لكن هناك كانت ولادة أعماله الحقيقية (التى سبق ورصدناها)، ومع الكتب كان سيل المقالات فى الصحف والمجلات اللبنانية لا يهدأ ولا يستريح، ولا حتى يلتقط الأنفاس، فاستشرى خطر الرجل، ليأتى مفدى آخر أكبر من الإمام المفدى، صاحب الجلالة المفدى (دائما مفدى لا تعرف لماذا؟) الملك (سعود) فى أواخر عام ١٩٥٥ ليطلب من (عبدالناصر) استعادة القصيمى لتحجيم خطره، وعاد الرجل إلى مصر مرة أخرى، لكنه كان يسافر إلى بيروت لنشر كتبه، وهناك جاءه أحد تلامذته (محسن العينى)، وكان نائب رئيس وزراء اليمن آنذاك، ليخبره بمؤامرة لاغتياله، وأنه قد تم التفاهم مع سوريا لاستضافته وحمايته، لكن الرجل رفض تماما، وتأكد خبر المؤامرة من أمن دولة لبنان الذى قرر قطع زيارته، وطالبه بمغادرة لبنان، وأصبح الخبر يقينا عندما زاره صديقه وزير الداخلية آنذاك (كمال جنبلاط) وأكد له عجز بلاده عن حمايته ووجوب مغادرته، فعاد إلى القاهرة، ليستمر يكتب ويكتب، حتى توقف القلم، وتوقفت الحياة، وغادر الرجل دنيا العرب، ورغم أنه أكد أن العرب ظاهرة صوتية، فإن هذا الصوت لم يرث الرجل ولم يتحدث عنه، كما لو كان كأى نكرة اللهم إلا شذرات فى صحيفة هنا، وخبر فى مجلة هناك.

لقد عاش الرجل يحلم، ويكتب أحلامه، وتبقى الأيام حبلى بجديدها، وربما ذهب البعض يوما ليضع على قبره إكليلا من الزهور، وربما ذهبوا ليخرجوا جثته ليجلدوها أو يحرقوها، وربما وقفت أعماله فى المكتبة العربية منتصبة تؤكد: أن هناك علاقة فارقة فى تاريخ الثقافة العربية، لازلنا لا نستطيع التنبؤ، نستعصى على المنطق، ونتائجنا تناقض المقدمات، ومن ثم نظل فى دائرة (ربما)، فالصوت الجديد الآن قد يعلو ويتحول إلى كلمة فاعلة، تأخذ بأعمال القصيمى إلى مكانها اللائق بها، وقد يخفت هذا الصوت أو يقبر، لكن ساعتها لن يكون هناك ظاهرة ولا صوت، ستكون الأمة مع العمامة التى ألقاها القصيمى من زمن طويل، فى مقلب النفايات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

عبدالله القصيمى
قطرة الشك فى صحراء اليقين

لكان عبدالله القصيمى - رحمه الله - كان يحس بما يهجس به أصحاب العقول الضيقة ممن ينكرون على الناس حرية النظر وحق الاختلاف؛ ولكانه كان يشفق على قارئيه أن يظنوا به فيأخذوه بما أخذه به أعداء العقل المستنير وخصوم التفكير الحر؛ وفى هذه السطور المشفقة الواجفة التى ختم بها سفره الضخم (العالم ليس عقلا) ما يشى بهذا الإحساس، بل ويجسده تجسيدا حيا، نكاد معه أن نحس بلوعة الألم حتى لو تخفى صاحبه وراء ضمير الغائب.

«لا تسيئوا فهمه: ولا تنكروا عليه أن ينقد او يتهم او يعارض او يتمرد او يبالغ او يقسو، إنه ليس شريرا ولا عنيفا، ولا عدوا ولا ملحدا، ولكنه متالم حزين، يبذل الحزن والألم بلا تدبير او تخطيط، كما تبذل الزهرة اريجها والشمعة نورها».

على أن محنة القصيمى ليست بسبب خوفه من غباء خصومه ولا حتى من سوء فهم قارئيه، فهى أشمل من ذلك وأعم؛ لأن أفكاره تصطدم مباشرة بأفكار كثيرة بالية لكنها رائجة، وتتناقض مع أوهام ومعتقدات وصيغ فكرية هشة، ولكنها مع ذلك قارة مستتبة، وقد رفض القصيمى أن يختار أى أسلوب توفيقى مهادن، وآثر أن يكون صريحا حتى الموت؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكأنه صاحب رسالة لا يرضى دون إبلاغها بغير الشهادة.

وليست المشكلة ماثلة فى آراء **القصيمى** وأفكاره التى عبر عنها بأسلوب حاد كالسيف صريح كالشمس، ولكنها ماثلة فى بنية ثقافتنا التى تنبذ فى أغلب الأحيان كل ما يختلف معها، وتحكم عليه بالنفى والإعدام، فهى ثقافة رافضة للتعدد متقوقعة حول أحاديتها راضية ببرد اليقين وطمأنينة التسليم، وكل من يحاول أن يحفز همتها إلى أبعد من ذلك، عدو تجب عليه اللعنة كما وجبت على الشيطان.

وقد كنا إلى عقود قريبة بحيث نستشعر روحا جديدة تبشر بنهضة فكرية حقيقية يتسع صدرها لكل الأفكار مهما تعددت، لشتى الآراء مهما مرقت، وكان الحوار هو السبيل الأمثل لامتحان الأفكار ببعضها، فلا يبقى منها غير الصالح ولا يصح غير الصحيح، كان **إسماعيل أدهم** يجهر بأفكاره وينشرها تحت عنوان صريح (لماذا أنا ملحد؟) فيرد عليه المختلفون معه فكرة بفكرة وحجة بحجة. غير أن هذه الروح الجديدة الناشئة لم تلبث أن لفظت أنفاسها أو كادت تحت الظروف الجهمة الغليظة التى نعيشها منذ أكثر من عقدين. فأصبحت المصادرة - وأحيانا القتل - هى الثمن الذى يجب أن يدفعه كل من يحاول أن يفكر ويعبر بحرية. وأصبح التفتيش فى الضمائر والبحث عما تسره النوايا مهمة لها القيمون عليها فى كل مكان.

ولا يملك أحد أن يفتش فى ضمير **عبدالله القصيمى** ويشق عن فؤاده، خاصة أنه أعلن فى مقدمة الكتاب المشار إليه، أن إيمانه ليس موضوع خلاف بينه وبين نفسه، وإذا كانت هناك أحكام سلبية قد وردت فى حديثه عن الآلهة، فإنه لا يعنى بهذه الآلهة إلا الأصنام والطغاة من الحكام، وإذا كانت هناك صيغ للنفى قد ترددت فى حديثه عن قضايا الإيمان، فما ذلك إلا لأن طريق النفى عنده ليس بأقل من طريق الإثبات فى تأكيد الإيمان، ولأنه - كما يقول - صاحب تجربة إيمانية لا حدود لها، فإنه لا يخشى عليها من الألفاظ والتعبيرات حتى لو جاءت فى صيغة النفى وهيئة الأفكار.

لا يبقى إذن إلا أن نتعامل مع أفكار **القصيمى** كما هى، فنختلف معها أو نتفق حسب ما يقود إليه منطقها وتؤدى إليها براهينها.

والحق أن القارئ لكتب **القصيمى** لا يستطيع أن يمسك بيديه خيوط هذا المنطق ولا أن يتتبع تسلسل البراهين، لأن الرجل لم يكن من هذا الطراز المنطقى بين المفكرين، إنه أقرب ما يكون إلى روح الشاعر المتمرد على كل شىء الرافض لكل شىء الراغب فى تغيير كل شىء، وإذا كان هناك من منطق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وراء هذا التمرد، فهو منطق فنى إذا اعتبرنا روحه، أو هو منطق نفسى إذا اعتبرنا بواعثه، وهو فى الحالين منطق ذاتى لا سبيل إلى محاكمته بالمعايير الموضوعية الخالصة، وهو بذلك يعكس روحا رومانسية صوفية تتأبى على العقل ومنطقه، وإن كانت تلهب الوجدان وتنيره.

وهذه الروح التى تسرى فى كتابات **القصيمى** لا يمكن أن تصاغ فى مذهب فلسفى بعينه، فهى وراء المذاهب على اختلافها، وأقرب فلسفة يمكن أن تتفق معها هى الفلسفة (الانتقائية) التى كان الفيلسوف الفرنسى **فيكتور كوزان** إماما لها فى القرن الماضى، ثم تبعه فى ذلك تلميذه إرنست رينان.

غير أننا نستطيع مع ذلك أن نصف كتابات **القصيمى** بأنها كتابات نقدية بالمعنى العام للمصطلح، وهى فى الوقت نفسه تنطلق من رؤية راديكالية ترفض كل أشكال التملق والمداهنة والحلول الوسطية.

ينظر **القصيمى** إلى الكتاب العرب من خلال هذه الرؤية النقدية فيحمل عليهم حملة شعواء لأنهم متملقون مداهنون، يتملقون مشاعر الحكام أحيانا ومشاعر الأسواق أحيانا أخرى، ولأنهم جبنوا عن أن يقفوا فى وجه الخطر، وأدى بهم جبنهم إلى أن يعبدوا الله والشيطان فى وقتين مختلفين وأحيانا فى وقت واحد.

ولم تكن هذه الحملة إلا الوجه الآخر لما كان يراه **القصيمى** من مسئوليات جسيمة ملقاة على كواهل الكتاب، فهم عنده عادة الجسر الذى ينبغى أن نمده لنعبر عليه إلى المستقبل، ولن يكونوا كذلك إلا بتمردهم على كل ما هو موجود من الأكاذيب وأيضا من الحقائق، فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحقيقة التى لم توجد، ولكى يبلغ هذا الهدف، عليه أن يكون ناقدا دائما ولا يكون معلما أبدا.

ولا يسلم الحكام من نقد **القصيمى**، فهو لا يرى إلا أنهم طغاة فاسدون أعمتهم شهوة الحكم عن مستقبل شعوبهم ومصالح أوطانهم، بل إنه ينظر إلى الحكام العرب جميعا فى معركتهم مع إسرائيل، فلا يجد إلا أنهم قد فرحوا بوجودها وإن صبوا عليها اللعنات وافتعلوا معها الحروب، فهى التى جاءت لتجعلهم قادرين على أن يشغلوا مشاعر جماهيرهم، وعلى أن يبرروا طغيانهم وأخطاءهم وأساليبهم العاجزة.

أما رجال الدين، عند **القصيمى** فهم علة التأخر فى مجتمعاتنا العربية، بما أصروا عليه من تسييد الرواية وتعميم الحفظ، فوق ما دأبو عليه من الوقوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى صف الطغاة والإذعان لهم مادامـوا يؤدون الصلاة، حتى لو قهروا بعد ذلك شعوبهم وسلكوا فى أعمالهم مسلكاً ينتفى مع الأخلاق والقيم الدينية نفسها.

وهنا يضع **القصيمى** يديه على نقيضة أساسية فى الفكر العربى، وهى نقيضة تعود إلى التفرقة القديمة بين الكافر والفاسق، وجوهر هذه التفرقة يقوم على التسامح مع من يؤمن بالعقيدة حتى وإن أتى فى سلوكه بما يتناقض مع هذا الإيمان، أما من يجهر بمخالفة العقيدة على مستوى النظر، فهو كافر دمه مباح حتى وإن أتى فى سلوكه بما يتطابق مع تعاليم الدين وقواعد الشريعة.

لقد كان **القصيمى** مخلصا لرؤيته النقدية حين راح يطبقها على الفكر العربى المعاصر، فرأى آفته فى النزعة النقلية التى حولت كل شىء إلى رواية، فأضعفت طاقة النقد والهدم والابتكار لحساب ملكات الحفظ وقواعد التواتر التى تتساوى عنده بالتفكير الخرافى، ولا تعبر إلا عن احتلام جماعى، ورأى أيضـا أنه فكر عـاجـز عن التكيف مع الظروف الجديدة، فقد أبى إلا أن يبقى فكرا أحاديا فى الدين والسياسة جميعا. فقد تحولت فكرة الإله الواحد من العقيدة إلى السياسة لتتجسد فى فكرة المستبد العادل الذى سيطر على أذهان الناس وملك عليهم أحلامهم.

والتفكير العربى عنده مقيد بالعالم الآخر، فهو يترقب الموت وقيام الساعة وفناء هذا العالم، ذلك أنه تفكير يقوم على أساس لاهوتى لا يعترف بطموح الخيال إلى ما هو أفضل من هذه الحياة. ولذا عجز الخيال العربى عجزا بينا فى طاقته، وانحرف انحرافا ظاهرا عن موضوعه.

الفكر العربى فوق ذلك، لا يعترف بقيمة النقد، بل إنه يعتبر النقد خيانة لا تغتفر، وهو فكر يفتقر إلى التعميم لأنه مجرد أحكام عشوائية لا تقوم فيها النتائج على مقدمات ولا تبررها دراسة وافية، وهو فكر ضيق الصدر متتابع الأنفاس فلا طاقة له ليصل من خلالها إلى الوحدة الشاملة وراء الجزئيات المتناثرة، وهو فى النهاية فكر اتكالى هارب من نفسه، ولذلك فنحن لا نستطيع إزاء الفكر أن نقرأ ولا أن نكتب، أو نحن نقـرأ ونكتب ولكن ليس بيننا قارئون أو كاتبون.

قد يكون فى هذا النقد شىء من القسوة، ولكنها قسوة مفهومة من مفكر متحمس جرئ أراد أن يكون النقد سلاحه فى مواجهة كل أشكال التخلف والجمود حتى يحس بأنه مازال حيا، فالنقد عنده حاجة نفسية قبل أن يكون حاجة فكرية. لنستمع إليه يقول:

«ليس فى ضروب القسوة أو البلادة كلها ما هو أكبر من أن تكون إنسانا لا ينقد، أى لا يحزن ولا يغضب ولا يحب أو ينفعل: إن الذين لا ينقدون هم الذين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يرون الآلهة أو لا يقراونها أو لا يتعاملون معها نفسيا وأخلاقيا، إن رؤية الآلهة وإدراك ما تفعل، ليهب الموت أو الجنون أو الاحتجاج الناقد، وهذا الأخير هو الذى يحدث دائما».

إن فلسفة القصيمى النقدية - إن صح هذا التعبير - ليست فى النهاية إلا فلسفة تمرد صيغت فى قالب شعرى نقدى، فمادام للحقيقة أكثر من وجه، فسيظل الشاعر مشدودا دائما إلى وجهها الآخر الغائب، والنقد ليس إلا وسيلته، والتمرد ليس سوى شعاره، يقول القصيمى:

«دعونى انقد، فما أكثر المعجبين بكل التفاهات، دعونى أعبر عن أحد جانبى الحقيقة، فما أكثر المعبرين عن الجانب الآخر».

وليس للنقد عنده أى معنى سلبى، أى أنه ليس مجرد فعل هدام، بل هو على العكس من ذلك لا يشير إلا إلى إحساس حقيقى بالحياة وانتماء أشد إليها، أو كما يعبر هو: **«الناقدون للكون والحياة هم لأكثر رؤية وإحساسا بهما».**

تحية لروح هذا الناقد الشجاع، الذى قال ما لم نستطع أن نقوله ومضى تاركا بيننا رسالة لن تضيع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزية رشيد

عبدالله القصيمى بعد رحيله: كبرياء التاريخ فى مأزق!

(كبرياء التاريخ فى مأزق) احد العناوين الصاخبة التى كان يكتب بها المفكر السعودى **عبدالله القصيمى** الذى رحل عن دنيانا خلال الأيام الأولى من السنة الجديدة ١٩٩٦.

ولعل الكثيرين قد سمعوا بعناوين كتبه دون أن يقرأوها رغم انه علامة بارزة فى الفكر العربى الحديث. ومثلما عانى الصمت فى حياته وبما يتعلق بكتبه عانى ايضاً الصمت بعد وفاته ولكأن رحيله كان قد بدأ منذ زمن طويل جداً حتى انه كان يصف حاله لأصدقائه المقربين بأنها مؤامرة الصمت. اختار منفاه قبل ستين عاماً وعاش فى القاهرة بجسده، وروحه تنطلق فى فضاء الواقع العربى كله مغتسلاً بسحابه وضبابه وأوجاعه، محاولاً رصد أسباب أزماته وتخلفه عن بريق العصر الذهبى الذى عاشه هذا الواقع قبل قرون عديدة وعن بريق هذا العصر الذى يتطلب معارف جديدة وتقنيات مبتكرة فى التعامل مع كل شىء.

ومنذ كتابه (هذى هى الأغلال) وصرخته الجديدة لم تتوقف أبداً.. كان يعتب غضباً يائساً على الإنسان العربى وعلى الواقع العربى وعلى التاريخ الذى اعتبر أن كبرياءه فى مأزق.. وحين كان ينظر إلى العالم حوله كان يجده بأنه عالم بلا عقل... الإنسان فيه يُتوّج ضعفه بأن ينفى كل اتزان وتوازن حقيقى للحياة، واللغة ليست لغة وإنما هى قالب يصب فيه الإنسان كل تناقضه ونفاقه وضعفه وازدواجياته وضمنّ تأملاته تلك فى كتاب (العالم ليس عقلاً) حتى إذا كان الجنون يسوق الإنسان إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدمير ذاته وفى تدمير إنسانيته وحضارته وتاريخه وجد أن (كبرياء التاريخ فى مأزق) وهذا اسم أحد كتبه التأملية فى واقع الإنسان العربى. إنه كان يتدرج بفلسفته ليشقّ من صدر الغبار عن صورة الحقيقة، فوجد أن الضمير الإنسانى يفتقد وجوده وأن وعى الإنسان بهذا الضمير ماهو إلاّ وعى زائف لضمير مفتقد أو مشوّه فكتب كتابه (هذا الكون ما ضميره).. ما علاقة الإنسان بهذا الكون؟ وما ماهية الإنسان أعظم كائناته وهل هو يعيش معادلة الحميمية والإنسانية فى علاقته بالطبيعة.. ولكنه وجد أن العار يجللّ أكثر خطوات الإنسان فى تدميره المفجع لذاته وذات الطبيعة فكتب (أيها العار إن المجد لك) حتى تمثلّ رحلة فرعون فى كتابه (فرعون يكتب سفر الخروج) وحتى حاول أن يعيد للإنسان قيمة ضائعة بأن يبجلّ تمرده على نفسه وعلى الأوضاع فى كتابه (الإنسان يعصى لهذا يضع الحضارات) ولكنه بعودة دراماتيكية لواقع الإنسان العربى وجد أن اللغة لا تحمل معناها وأن الكلام مجرد طنين وقلب لمضامين المعنى وأن (العرب ظاهرة صوتية).. هكذا رجم الواقع العربى كله ونفض يديه منه حتى دخل مأزقاً آخر من تدرج الفكر واليأس والتشاؤم عنده ففى (الكون يحاكم الإله) وفى كتابه الأخير (ياكل العالم لماذا أتيت).

إنـــه عبدالله القصيمى

الرافض لكل ما حوله والمرفوض من قبل كل من حوله... يشكل ظاهرة متميزة وفريدة فى الكتابة العربية وفى الفكر العربى.. وبعد أن بدأ أزهرياً فى العشرينيات من هذا القرن بدأت معه ملامح شخصيته تتضح منذ البداية... تلك الشخصية الصدامية التى تتعامل مع الصدق فى كل ما يتأمل. ولا يألو جهداً فى أن يصطدم حـــتى مع الأزهر وشيوخه حين كتب فى بداية الثلاثينيات كتابه (شيوخ الأزهر والزيادة فى الإسلام) الذى أدى إلى فصله من الأزهر! حتى إذا كسب غضب من حوله من الشيوخ الأزهريين دخل رحلة (الصراع بين الوثنية والإسلام) فى جزءين فرضى عنه رجال الدين وعلماؤه فى بلده وفى مصر وقالوا عنه إنه بهذ الكتاب نال صكّ الغفران من الله إلى الجنة. ولكن هل بقى هكذا محايداً؟..

إن الصدفة الحضارية بعد الحرب العالمية الثانية فتحت عينيه على ماآل إليه الواقع العربى فابتدأت مع صدمته تلك الصرخة المدوّية التى ترجمها إلى العناوين السابقة.

وهكذا أغضب التقدميين مثلما أغضب السلفيين وعاش مكابراً لا يقول إلا ما يعتقده حتى لو كان مختلفاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عليه، وإنما كان قادراً على أن يمثل شموخ المفكر فى قناعاته وأن يتمثل الكبرياء النادر حتى آخر يوم فى حياته حيث عاش وحيداً بعد وفاة زوجته يعانى من آلام الشيخوخة والوحدة، فودع دنيانا وهو فى التسعين من عمره راضياً بقناعاته التى لم تتغيرّ رغم كل الظروف المحيطة به ورغم كل الإغراءات التى عرضت عليه ليغيرّ فى فكره أو ليمدح جبهة ما دون غيرها مثلما واجه قبلها كل مؤامرات اغتياله التى كان ينجو منها بأعجوبة كل مرة!

جسد ضئيل وعقل تأملى حارق. هكذا كان **عبدالله القصيمى** فى كل ما أطلّ به علينا من مؤلفات ومن صخب وتشاؤم.. لم يقبل قط أن ينحنى أمام الصعاب وإنما واصل طريقاً شائكة ووحاً قلقة حتى لكأن ما كان يعانيه يتجاوز الاغتراب الوجودى إلى نوع من الاغتراب النادر الذى يجمع بين صراخه والصمت المطبق حوله فى علاقة خاصة لم يكن فيها قط إلا نفسه وإلا صموده وكبريائه وقلقه وجنونه فى إطلاق النار على كل ما حوله، لعل أحداً يفيق من سباته، ولكنه كان يعرف أن محاكماته القاسية لكل الوجود لن يقبل بها إلاّ من كان على منواله، ولكنه ومع ذلك فقد حظى باحترام حتى المختلفين عنه وتقديرهم لأن صرخته كانت مدويّة وحارقة تنبع من وجع حقيقى - ومن قلق حقيقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترنيمة الباء

على فنجان القهوة المحّوج ع الريحة، حكت له سَفرها أمس، بمناسبة ترقيتها «مدير عام آثار المنطقة الوسطى». قالت إنها مرت بالمنيا فى طريقها إلى تفقد موقع الحفريات التى تقوم بها البعثة البولندية.

«عم أحمد العربجى جاء إلى المنطقة، وبارك لى: «إلهى يعلّى مراتبك كمان وكمان ياست رامة ياللى تتحطى ع الجرح يطيب، إلهى يدّى لك من نعيمه» كان وجهه فى الحرّ مزرودا لكنه لم يخلع الجاكتة التى شكّلها ميرى على جلابيته المقلّمة، فى حرّ مارس الذى بدأ يشتد كان مازال يلف الكوفيّة على رقبته، ولم يتخلّ عن طربوشه القديم الذى ينز جلده بالعرق على منديله الكبير حول رأسه المتين قوّى العظام.

كانت البلد تغلى. خطفوا أمجد وعادل من يوم الاثنين.

قال لى عم أحمد العربجى: المقّدس عوض لبيب؟ مين مايعرفوش عأد؟ من أخيَر الناس الجوادم فى البلد. مأصلّ عأد أباً عن جد. ناس مبسوطينِ منّنا وعلينا، الله يجازى اللى عملوها بجى.

- عملوا ايه ياعم أحمد؟

- عتعرفى توّكْ ياست رامه. عهداً علّى ماانا جايْل شئْ. ربّنا يستر عأد.!

قالت: كان واضحاً انه على قوة قلبه متوجس متحرّج بل خائف خوفا صريحا. لكنه أخذنى إلى بيت المقدس عوض لبيب.

كانت الأرض فى الشارع المترب الضيّق منثورة بالحجارة والطوب وأكوام صغيرة من الرمل. قبل أن نصل للبيت كانت أسراب الذباب الكثيفة تطّن وتنّز تكاد تغطى سحابتُها الجهمة المتقلبة جثّة حمار نافق مرمية أمام أرض خراب فيها تلال

من الزبالة وقد جفت وتطاير منها الورق، فى الهواء السخن، وبرزت منها قطع الحديد الصدئ، وعلب صفيح مطبقة وخشب مسوّد وبقايا كراسى محترقة وشظايا مراة كبيرة. أنت تعرف قوة احتمالى لكنى لم أستطع، سددت أنفى وفمى، الرائحة لاتطاق. وكان وقع الشمس شديدا.

عرفت البيت على الفور.

كان يقع تحت أجمة صغيرة من ثلاث نخلات ترتفع شاهقة وعريضة السعف خلفه، فى خفاء غامض، وأمامه شجرة نبق ضخمة الساق وارفة ومعقّدة الفروع تظلل سقف البيت.

لكن الباب كان محترقا تماما، حلت محله عوارض من الخشب متصالبة موثقة بمسامير ضخمة على حَلْق الباب، الدور الأرضى نوافذه كلها سوداء وفاغرة وعلى الحيطان الخارجية السنة ثابتة من الدخان الأسود تصعد من النوافذ حتى الدور الثانى، ولمحت الغرف الخاوية على البلاط يضربها نور الشمس القاسى مازالت على أرضيتها آثار برك مياه داكنة لم تُنزح بعد.

لم يفتحوا لنا ـ أزاحوا عارضة خشب قريبة من الأرض ـ إلا بعد أن ناديت: يا مقدس. أنا مدير الآثار يا مقدس، عايزة أكلمك، إحنا كلنا عيش وملح السنة البارحة مع الست أم أمجد ومعاك.

بصوت عال.

دخلت من ممر ترابىّ ضيق أرضه مبلولة، إلى المندرة الخلفية الرطبة التى تظللها شجرة النبق الضخمة، فى الممر كانت هناك رائحة خفيفة حريفة من أثر الاحتراق، ورطوبة من المياه المسكوبة التى نشفتها الشمس، وأثارة من حلاوة ثمار النبق مبكرة النضج.

المندرة مفروشة بطقم أسيوطى، والرجل كان ينتظرنى وحده. تبدو عليه أمارات قوة أفلة وفتوة قديمة، ينظر إلَى بعينين خيّل إلىّ أن فيهما دموعا لم تنزل، وبنظرة خبيرة بالنساء فى الوقت نفسه، اسألنْى أنا بقى عن نظرات الرجال، وجهه مدوّر غامق وبه آثار جدرى قديم وعليه نعمة الغنى والسلطة مازالت سيماؤها واضحة فى الخدود المليئة، واللُغْد، والكرش الصغير تحت الجلباب الحرير والبالطو الكتان الخفيف. أما العِمّة البيضاء المزهّرة. زى الفل ـ فهى بالضبط عِمّة جدى ـ يعنى أخ جدّى على الدقة، الشيخ أمين، هو أيضا من نجع حمادى.

قال لى: خطفوا أمجد. كانوا سبعة ملثمين، ولكن اللحى طويلة سوداء . والجلاليب باكستانى قصيرة على سراويل ضيقة بيضاء، وأحذية لها شكل ميرى عسكرى كأنها جايّة من مونة الجيش الامريكانى وحياة المسيح الحىّ. بعد قليل رنّ التليفون فى البيت، قالوا لنا: «سيبوا البلد، ارحلوا، اتلكوا على الله وسيبواكل شئ، وإلا حنحرقكم أنتم وكل ما تملكون بحول الله» أى والله، طبعا بلّغنا البوليس، عينوا لنا قوة بقيادة الصاغ محمد حسين المناديلى الله يستره. لكن بعد صلاة

الجمعة هجموا علينا ناس كثيرة. الرائد محمد كان على سطح البيت أمامنا، والقوة كانت صغيرة وواقفة على جنب. أغلقنا الأبواب وطلعنا فوق. الرعب كان سيعمى الجميع. لكن العيال - عندى تسعة عيال، باسم الصليب وشارة الصليب ..

قاطعتُه: الله يخلى ..

استمر: كانوا يصرخون. نطوا إلى السطح المجاور. تركناهم وديعة عند جيراننا عائلة الشيخ جابر المحمدى الله يسترهم ستروا علينا وعليهم وحطوهم جوا عينهم. قلت للصاغ محمد نرد عليهم بالطوب والحجارة من فوق سطح بيتنا؟ قال لى «لأخليكم عاقلين أمال، عليكم بضبط النفس وعدم الرد، التعليمات كده». طيب. التزمنا الهدوء وضبط النفس لغاية ما حرقوا المصنع والمدشة والعربية البيجو والمخازن والآلات، والدور والباقى على البيت، زى ما انت شايفة. كل شئ راح لحاله. منه العوض وعليه العوض، لغاية الوجتى ما اعرف فين أمجد. قالوا سلموه للأمن المركزى، لا أحد اتصل بنا ولا أحد رد على أسئلتنا. ستة أيام، لا هو ولا عادل باين لهم أثر ..

لماذا خطفوه؟ والله ما انا عارف يا بنتى. قالوا كان يوصل الطالبات إلى المدارس فى المنيا، فى العربية الملاكى، ... طالبات من عائلات جيراننا ومعارفنا مسلمين وأقباط على حد سواء، قالوا «لا» لا يصح للنصرانى أن يوجد فى السيارة مع المسلمات قالوا لابد نرحل، لماذا نرحل؟ لن أترك أهلى وناسى وبلدى، لن أترك لهم عظم أجدادى فى ترب العائلة، ليست هذه أول مرة يا بنتى، لم نترك لهم البلد عندما كانوا يعلقون فى أعناقنا صلبان الخشب الثقيلة ويرغموننا على لبس الزنار وركوب البغلة بالمندار، أنت أثرية وتعرفين التاريخ، كفاية الذين رحلوا، هاجروا، كفاية سرسوب الدم الذى نزف من أرض الوطن، وانسكب هدرا فى الغربة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت: هل أحتاج أن أقول إن قلبى أوجعنى. قلت: لا .. ما بدهاش .. لازم أصل إلى قرار الموضوع، قلت أذهب أولا إلى المطرانية فى المنيا، أتقصى، أطقس .. بالقرب من الباب الحديدى الكبير دبابة صغيرة مدفعها موجه إلى الخارج يقف أمامها جندى شاكى السلاح على رأسه بيريه أسود، وسيارة أمن مركزى كبيرة سوداء، يتكدس فى مؤخرتها الجنود بملابسهم السوداء، يتثاءبون فى الحر الخانق يستندون إلى أحدهم الآخر من الزحمة، كرسى خيرزان أمام الباب، فى الظل، عليه ضابط شاب، ملازم أو رائد يمكن، سألنى دون اهتمام إلى أين؟ قلت عندى ميعاد مع سيدنا قال الشنطة من فضلك فتحت له حقيبة يدى. لم يكد ينظر إليها وأشار بالدخول.

الأنبا أرسانيوس، أسقف المنيا وأبو قرقاص، مع شيبته ولحيته الشهباء بدا لى فى عنفوان رجولته، نظارته الطبية ذهبية الإطار على آخر موضة، لا تخفى وداعة العينين العميقين بحكمة غير مألوفة، قال لى إن «المنشورات» التى أشاعها الإسلاميون تذكره بما ذاع من قبل: أن الطرح البيضاء للفتيات المحجبات تظهر عليها صلبان يصنعها الأقباط، قال «نحن نعمل كل ما يمكن لتهدئة النفوس وامتصاص الغضب عند أبنائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملا فى إشباع الناس بروح الرجاء والثقة.

قالت: كنا فى قاعة الاستقبال فى المطرانية. الكراسى المذهبة القديمة أعيد تذهيبها وتنجيدها بقماش أحمر مشجر لميع، داير ما تدور تحت الحيطان التى عليها صور مطبوعة للمسيح ،العذراء ومار جرجس، فى براويز زجاجية، وفى الوسط مائدتان طويلتان سيقانهما خشب مشغول بنى غامق، وعلى كل مائدة بلاطة بلور ثقيل ومفارش صغيرة مشغولة بالبرودريه على شكل صلبان كثيرة صغيرة.

قدموا لى، دون سؤال، فنجان قهوة مذهب الحواف وكركديه أحمر مع ماء مثلج زجاجه مندى من البرودة، ولم يشرب المطران شيئا.

كانت النافذة الطويلة عليها قضبان حديدية واضح أنها حديثة التركيب تطل على فناء المطرانية الواسع أرضه رملية ممهدة تضوى فى الشمس، وعلى مبانى الكنيسة القديمة، وفى الحوش حركة مستمرة من القسس والشبان يروحون ويغدون فى صمت وهدوء.

أكمل المطران حديثه: «يا بنتى كانوا يرسلون خطابات تهديد إلى أعيان الطائفة، يطالبونهم، هكذا صراحة، بما يسمونه «الجزية» من عشرة آلاف إلى خمسين ألف، فإذا تأخروا كانوا يفتحون النار بمجرد أن يفتح لهم الباب على كل من فى الدار، ويختفون فى الزراعات. الأمن لا يصل إلا بعد ساعات، والقضايا تحفظ، تقيد ضد مجهول، أو لعدم كفاية الأدلة، أو تأخذ مجراها سنوات وسنوات فى المحاكم».

أجاب: «لا .. لا أعتقد أن الحكايات التى تقال عن الاستفزازات، والتدريبات العسكرية فى الكنائس، أو تكديس الأسلحة فى الأديرة، لها أى أساس. نحن ناس مسالمون، قال لنا الرب «أحبوا أعدائكم باركوا لاعنيكم» هأنت ترين بنفسك، هل هذا مكان يشبه قلعة عسكرية كما يقال، أو مخزن سلاح؟ نحن على استعداد أن نعمل لك جولة فى كل مبانى المطرانية وأن نفتح لك كل الأبواب إذا شئت».

قلت: لا يا سيدنا .. حاشا لله .. غير معقول.

قالت لم يكن الأمر يحتاج إلى ذكاء أنه حتى لو كانت هنا ترسانة أسلحة كاملة فلم يكن سيتاح لى أن أراها بأى حال.

قالت: أصل الحكاية يا سيدى أن المنيا كلها كانت فى حالة توتر أكثر من المعتاد.

قالت: أصله بعض المحامين والمدرسين، زوجات كبار الموظفين يعنى، أنت عارف هذا النوع، الذين كنا نسميهم، زمان، ومازلنا «البورجوازية الصغيرة» أو «المتوسطة» حتى، اجتمعوا، لموا بعضهم، فى نادى الموظفين، فى البيوت، فى الكازينو تحت على النيل، وعلى الشاى والكيك والذى منه اتفقوا أن يضموا أعضاء من «جمعية أبناء العهد المقدس» ومن «جمعية الدعوة الخيرية إلى البر والتقوى» يا سيدى هم، كده على بعضهم، بكل حسن نية وبروح الوحدة الوطنية، أن يعملوا جمعية لرعاية الأمومة والطفولة، هذا الكلام من أسابيع، وطبعا جاء محافظ المنيا بنفسه، اللواء عبدالغفار رضوان، وافتتح الجمعية الجديدة، تعرف، فى وسط مظاهر الاحتفال المعتادة: الموتوسيكلات، صفوف البوليس على الجانبين، حبال الأنوار المعلقة

على الحيطان، اللافتات والشعارات على قطع القماش البيضاء المخرمة الممدودة ع الشارع، والخطب التى تعيد وتزيد فى حكاية الوحدة الوطنية وخدمة أهداف المجتمع.

قالت : لأ طبعا. كيف تسأل؟ لست طبعا ولا يمكن أن أكون ضد الوحدة الوطنية. أنا ضد الشقشقة بالكلام، والاكتفاء بالخطب وتبويس الدقون ثم الانفضاض ..

قالت : طيب أفوتها لك هذه المرة، فقط، إوع بقى تكررها يا حبيبى. لأ أنا عارفة .. أنا عارفة .. المهم أن البلد فجأة غمرتها المنشورات وشرايط الكاسيت التى نزلت فجأة بالمئات: «مستعمرة صليبية فى المنيا .. مخطط نصرانى تقوم فيه الجمعية الإسلامية بدور المنفذ أما الجمعية القبطية فهى الممول والمخطط ورأس الحية المدبر..» لكن الأنكى هو أن المنشورات تحكى عن أن بعض «الصليبيين» يروجون مجلات الجنس، يديرون شبكات للدعارة، فيها بنات أجنبيات شقراوات .. خد عندك يا سيدى ..

أخرجت من حقيبتها الضخمة المزدحمة بأشياء كثيرة والمفتوحة دائما عدة أوراق مغضنة، يبدو عليها أنها كانت مكورة ثم بسطت، وأنها استنقذت من وسط نفايات مهملة، وقرأت بصوت يتهدج غضبا: «امسحوا العار يا مسلمين .. بايعوا الله على محاربة النصارى الفجار حتى الموت .. فى صالة متسعة يدار فيديو بفيلم جنسى خليع، يجلس فى نواحى الغرفة كل صليبى مع عشيقته المسلمة الصغيرة، مدحت مع ميرفت، سعيد مع منى، أشرف مع حنان، حازم مع منال، وشريف مع هالة، وأخريات من طالبات الثانوية العامة والإعدادية، يشترك فى هذه المؤامرة صاحب العمارة، وهو صاحب بوتيك «مونت كارلو» معهم عادل النصرانى المشهور بالضبع».

أو خذ عندك أيضا بالنص: «أشعلوها نارا تزلزل الأرض تحت أقدامهم، وفق الله خطاكم، من قتل دون عرضه فهو شهيد له الجنان والحور العين ..» وهكذا، الهوس الجنسى استبد بهم حتى الآخر، اسمع يا سيدى «أعراض المسلمين بين اليهود والصليبيين» المخدرات، المجلات الجنسية الفاضحة، الضحايا ١٢ طالبة مسلمة وفوق البيعة لكى تصبح الحكاية مسبوكة واحدة مسيحية ..

ـ كل شئ عندهم يوظف لإثارة مسائل الجنس بشكل معكوس، إدانة، وسخط هو نفسه تعلق وانجذاب، يقرأون الكتب السماوية بغرائزهم.

ثم خذ أيضا، بالحرف الواحد: «يا جلادى أمن الدولة .. وصلنا ردكم على مؤامرة النصارى باقتحامكم مسجد الجمعية الشرعية وحراستكم للكنائس وتعذيبكم للمسلمين وحمايتكم للصليبيين .. كل ذلك ليس له معنى إلا الدمار والطوفان وعندها لن ينفع الندم، فإننا حددنا هدفنا ورسمنا طريقنا، دون مساجدنا وحرماتنا الدم والقصاص .. فارتقبوا وإنا مرتقبون».

بعد ذلك لم يكن لم يكن غريبا ما حدث فى البلد من تدمير أعمى، وجنون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال: لم نحْتمِ بحبنا وحده من عصف هذا الجنون، من رعب إمكانات مستقبل مظلم، بل كان الحمى والملاذ حقا هو إيمان قائم راسخ، ربما غير مبرر عقليا بأن الوطن سيظل أبدا جسداً نقيا، مهما كان ملتبس التكوينات.

لذلك أوينا إلى الداخل فى آخر ليلنا.

كانت قد كتبت له، فى زمن آخر:

«كيف بيتى الجديد إذن؟ فى استراحة المنيا؟ انت وحدك فهمت مدى أهمية الانتماء إلى مكان، وكيف أسارع إلى إقامة قلاعى الواهية القوية معا حيثما ذهبت لأدرأ التنانين والأشباح. وهكذا فعلت. جئت وبحثت واكتريت. جئت بالسيارة فى رحلة استغرقت ساعات عديدة، حملت معى ملابسى وبعض الأغطية وبعض الدمى ودبتى التى تعرف، وعسكرت فى البيت الشاغر لأشرف على طلاء جدرانه. تعال إذن لترانى، ولأحدثك عن «الزمن الآخر» الذى عشته معك مرة ثانية.؟ ألا أتيت؟ أم اليت على نفسك الاكتفاء بالزمن المادى «خرونوس» وأوصدت أبواب الزمن الآخر «خيروس» فنفيته إلا من الذاكرة؟ تعال».

يا حبيبتى جئت لكنى لم أجدك. فكأننى لم أت. هل ظللنا بعد كل شئ ـ غريبين؟ التباس الأزمان فى جسدك كأنه ينحينى ويجمدنى، كأنه أيضا يجذبنى ويغوينى. فإلام؟

بيداء معشوشبة يبابها باهر أبيض أصهب إطباق متراكب ابتسام مبتئس بهرج شاحب ابتلاء بالمباهج بركان بارد التباس القلب بغياهب بدرية أبيدا الخصب فى أعقاب البوار؟ بذل أو نبذ بلا أبخس رغبة فى ثواب أو عقاب دعابة بالغة العبوس والتقطيب أبواب موارية وقباب منصوبة بصر غائب للأبد.

قبط ضربتهم بداوة غريبة عن بدن التربة الكهباء ولكن لا غلاب لهم دابهم دأب باقى أبناء البلد لا برء لما بتره الأقربون لكن الرباط بينهم لا ينبت ولا يبلى بكاء الأحباب Morbid ومربد.

هرابيد الجنوبيين أبهى من عباءات إمبراطورية مذهبة هم يهبدون تربة كيمى بحثا عن هبات الآباء الخبيئة.

الحب لا حساب فيه ولا بطلان الحب مشوب حبات العنب كحبيبات البن صلبة ورطبة الحب بنية لا تبيد وبحر لجب بعادك يا حبيبة مخرب يضرب على قلبى بغروب لا مهابة فيه محبوس أبدا فى ذبذبة النبض والصبابة برارى الغضب ملتهبة القضيب يشرئب على ربوته. تبوأت القبة وما برحت يبرحنى اللوب ومع الخباط أسبل على الحوب البهيم سبحات الصبوات تنسرب بددا ووثبة الهبات تبوء بالحبوط الصبا يصبو صوب خبايا القبور البريهبط ويخبو مكتوب على الجبين أمنبوذ أنا أم رابض فى لب حبيبتى؟ حبب الصهباء باخ.

أتقلب على أطايب باطنية فى غيبوبة أتشرب رضابها المحترب. باطل الأباطيل قبض الهبوب لا تبقى على رطب أو يابس أم أبجدية مكتوبة للباه مبتذلا ومبجلا باؤها ربة الأرباب.

فينوس البدائية مهدرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هى مع ذلك حاملة بذور الخصب والنماء، سماء الحلم تظللها، حبلى بالثمر والمرارة، شائكة الأطراف، فينوس التى تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال

بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شققها الجفاف.

قالت له: «تجد فى الدولاب، على اليمين، فوطة المطبخ الجديدة، يمكن وراء برطمانات المربى والسكر والشاى» ولما لم يجدها قامت، فى قميصها القصير العارى، ثدياها يرتجان وبطنها متماسك قوى فى استدارته المحبوكة، وانطلقت دون تردد، لم تنظر إليه حتى، ولم تتكلم، فى صاعقة غضبها الخاطف سريع الانجياب سريع الانطفاء، عندما رجعت إليه قدمت إليه، دون كلمة، تفاحة حمراء كبيرة لامعة القشرة، شكلها طازج ومغو، وقضمت تفاحتها بأسنان حادة صغيرة، وابتسمت له، بعينيها النجلاوين وهى تمضغ قضمتها، ابتسامة لا يمكن أن يخطىء فيها معنى المصالحة والمسالمة والملاينة وطلب نسيان الغضب.

لم يبتسم، لم يتكلم، وجد نفسه دون أن يدرك، تقريبا، ويده تمتد إلى كتفها العارية، يضمها إليه، شفرة الأخذ والعطاء تدور بين الجسمين ـ وما وراءهما ـ دون كلمات، بإفصاح الإيماءة الذى ليس بعده إفصاح.

كانت قد قالت له، مرة: هل أنا أخيفك قليلا يا حبيبى؟

انفجر بقهقهة ضحك عفوى ـ لعلها أخذت به قليلا ولعله مس مشاعرها أو أساء قليلا إلى كبرياء أنثوية فيها، لكن ذلك كان خطفة حس مرت بها مثل رعشة استقر بعدها جسدها وارتكن إليه ـ وكانت ضحكته ردا نهائيا على سؤالها، بمعنى ما، كان حنوه الأكثر من جسمانى ينفى فيها كل رهبة، لكن مهابة الجمال وهالة الأنثوية تظل غير منفية.

قال: كيف تجتمع فيك طزاجة أو بكارة كأنها طفولية، وعزة الحنكة المتأتية عن خبرة عميقة بالرجال، كأنها ملكية؟ كيف يجتمع فيه ما يشبه البراءة ـ بل هى البراءة فعلا ـ فى الجسد العارى الصريح غير الخجل من نفسه بل الفخور بوجوده، مع مقدرة خارقة على السفسطائية العقلية ـ السفسطائية بأحسن المعانى ـ أقصد يعنى رهافة تحليل بل تفصيص الفكرة وتقصى جوانبها بكل هذا الذكاء وحدة الذهن؟ الجسد الذكى وبصيرة نافذة معا. كيف يجتمع ما يشبه الضعف والاحتياج والعوز النهائى إلى السند والدعم، مع ما يشبه الصلف المحايد المستقل بذاته وموهبة الاستغناء عن كل مدد خارجى؟ كيف تجتمع فيك، رامة الوانداليه، هذه المتناقضات؟

امتدت إليه إصبعها المكتنزة، برفق، ومست شفتيه مسا رفيقا، دون ابتسامة، بكل جدية، بما يشبه الحنان الصارم، كأنما لتقول له ما قالته مرات لا عداد لها: لا تعذب نفسك، لا تعذبنى، بكل هذه الفروض والاحتمالات، التساؤلات والإمكانات. دعنا نصمت قليلا، دعنا نركن إلى أحدنا الآخر، بسكون العارفين، بثقة المحبين، ألا يمكن؟

لكنه قال: هذا الجسد لا يمتلك، مع أنه قد انتهك، طوعا أو رغما، مرات عدة. حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئا حتى إن كان غامض الوضاءة. كل متملك غريب يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكص على أعقابه.

قال: لست متملكا، ولا منتهكا. أنا مقوم أساسى من مقومات هذا الجسد.

قال: فيم حرصك الدؤوب على أن تقرن الجسد بما تسميه ما وراء الجسد، طول الوقت؟ ما عيب الجسد فى كامل جسدانيته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وحيوى ومتخلل فى كل شلو من أشلائه، شئت أم لم تشأ، ذكرت ذلك ـ يا عم ـ أو أنسيته.

ففيم حرصك الدؤوب .. إلى آخره ..

لكن تجاورطبقات أو مقومات جسدها، وانصهارها دون ذوبان نهائى، ظل يرمضه ويمضه.

قال: ليس هذا الجسد الملتبس عندى سواة ولا مسبة. تراكب وتعددية المستويات الجيولوجية فيه لا يصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: «كفاية، أنا جتتى مش خالصة». ليست جسمانيتك خالصة قط، تمتزج فيها أعشاب السافانا ونباتات الحلفا على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشية خمائل الند والنسرين والياسمين، الصبار السام فى كثافته الفطرية مع رهافة فوح الفل وحرافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شئ إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ تظلين براوية وحضرية، قاهرية صعيدية بدوية شرقية تحترقين فى شمس صحراء قاسية وهانم من سيدات الأتراك تدخنين الشبوك العاج بمبسمه الطويل وتتكئين بكل ملء جسدانيتك على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحب ناعمة من البخور العطرى شكمجيتك المحلاة بسن الفيل والصدف والأبنوس مازالت مملوكة رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحى كبيرة الحبات.

شمس رع التى تسطع على جسدك تحرق كل الزغب من على سطحه لكنها لا تصهر هذا الجسد العصى على الذوبان.

أنت لست كتلة صماء متماسكة مع أنك واحدة. أنت التى عبدت بتاح ـ رع ـ آمون الواحد تحت صور ألف إله من العقرب إلى الكبش ومن الثور إلى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحداة المحلقة فى أجواز سمائك القاتلة. فى تآليه الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاث بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازيليك تقرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياه الزرقة الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة إلى جنادل الصخر الشم يصبغها الطين الحبشى الأحمر، فى التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مئذنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الخشوع العذب القديم. هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا متجاورة ومتناغمة فى جسدك الملتبس.

هل سرت فيك الآن لوثات المسوخ؟

هل تفشت فيك الآن شرايين الظلام؟

كل التحسر لن يشفى غلّ قلبى، ولعله لن يجدى.

أتظلين أبدا، بالرغم من كل التباس، نقية حتى فى تعدد ألوان ظلالك؟

لن يغمرك الظلام يا رامتى، قانون إيمانى، وعقيدتى التى لا تحتاج إلى تبرير أو تفسير.

محمد ابراهيم أبو سنة

مكابدات الكائنات الوحيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ونقول بأن الوحدةَ قاسيةٌ

لكن الأقسى منها

أن تلقى من لا تألفُهُ

وتظل تلازم ...

من لايعرفك ولا تعرفُهُ

وتعيش تشاطره اللقمةَ

والصمت المفترس القاتل

والرقـدةَ فـــوق

ســـــرير

تانـــــفُهُ

ترتجـــــل ...

الأحـــلام نهـــارا

وتغادر أيامك تنتظر زمانا

مجهـــولا تستشـــرفه

وتحـــــن إلى ربتةِ كفٌ

أو كلمـــــةِ عَطـــفٍ

أو كـــأسِ حـــــنانٍ ترشفهُ

تبقـــى تتمـــنى المـوتَ

لينجيـــــكَ

وأن يـــأتى فـــى ميعـــادٍ

لا يخلـــــفهُ

تتزلزلُ أركانُ الدنيا

والسـر المكنـــونُ

بأعماقـــك لا تكشفهُ

تمضى وحدكَ فى أدغالكَ

... تتقلب ما بـــين

الأحجـــــارِ

واشـــــواكِكَ

حتى ليحـــا صـرك

الحنظـــــلُ

تَقْـــــطِفهُ

وتقـــلب عينيـــكَ

الواســـــعتينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حســـــــــيرًا

فى كـــونٍ تســـــــتعطفُهُ

لا أحـدَ يـــدلك من أيـــن

يجـــىء الحـــلم الموعودُ

وهـــذا العمـــرُ المنثـــورُ

على طَاوِلـــــةِ الوهـــــمِ

يـــواجهُ ريحًا تتخطـــفُهُ

تتجـــمع فى جرحـــــكَ

كـــل الأيـــام الماضيةِ

وتنـــــــــزفُ

تنـــــــزف

لا يلـــــقى جرحـــــكَ

أحـــــدًا يســـــعفُهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تداخلات.. ولا مفر

وأد فكرة النظر خلفا، تماسك ليستمر..حاولت الرقبة الاستدارة.. قيدها

تـــهيأ القدمان للعدو.. ثبتهما

توقع أن الظهر تلقى طعنة خنجر/ طلقة مسدس/ ضربة عصا

.. نصبه عامودا مرئيا قائما منبسطا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سأل:

- متى عدت؟

- لم أذهب من قبل لأعود

- ألا تراجع نفسك؟ تذكر، أنت نسيت لا محالة

- لم أغادر موضعي لأعود إليه

- أتراك أخطأت؟ صحح خطأك، الفرصة أمامك لا تزال مواتية،

- يقينا لم أخرج، ولم أغادر، ولم أذهب، منذ البداية اخترت البقاء هنا، لا أترك المكان انزرعت فيه

يبدو الشارع فى جانب من جانبيه يشغى بالمارة ويزدحم بالعربات واجهات المحال تفهق بالأضواء والمتاجر تغص بالمستبضعين، النسوة بالشرفات واقفات إما للفرجة من مكانهن الفوقى على ما يجرى من أحداث تحت وإما متحركات

يتحرين الأماكن المشمسة ليضعن أغطية الأسرة فوق أسوار الشرفات للتهوية واختزان حرارة الشمس، كن يتحركن فى نعومة تشوقا لليلة الأسبوعية المرتقبة.. يفصح الحوار الدائر بينهن ولمعان العيون وانسدال الشعر على الأكتاف أنهن تهيأن تماما بينما توارى الجانب الآخر فى العتمة والصمت، المحال مغلقة نوافذ الحجرات موصدة، أبواب الشرفات محاطة بخيوط عنكبوتية تفوق فى صلابتها أسياخ حديد أعمدة تحمل ناطحة سحاب، الحوائط ضاع لونها الأول خلف اتربة موحدة اللون.

سأل:

- أنمت البارحة؟

- عيناى لم يغمض لهما جفن

- كيف؟ أتنكر وقد أيقظ غطيطك كل نائمى البلدة

- عيناى ظلتا تبحلقان وهما مفتوحتان على سعتهما

- ماذا؟ عجيب أمرك، كل الأغطية تشهد أنك استغرقت فى النوم حتى المراتب نفسها تبوح بهذا

- عيناى كانتا تنتقلان بين الجانبين، لم تغفلا للحظة واحدة عن الحركة

بالجانب المعتم/ المترب/ الموصد/ المعنكب/ المغلق/ ظهر الدبوس. نعم الدبوس، كان مستقرا فوق «البلاطة»، تحديدا تلك البلاطة الأخيرة للرصيف قبل أن يتخلى عن امتداده المستقيم منحنيًا ومتخذا خطا مقوسا، وكانت هى بمفردها البلاطة الوحيدة فى سلسلة البلاطات المتاح لها رؤية الميدان

أصل إلى نهاية الشارع وأتهيأ لدخول الميدان وقبل أن أفعل أتنبه لبشاعة التصرف، أقف، أستدير، انتوى أن أصحح ما يحدث من أخطاء من جانبى.. يتخلى عامودى الفقرى عن استقامته.

ينحنى فى اتجاه البلاطة،تلك البلاطة الأخيرة المطلة على الميدان، لم يكن الدبوس ذهبيًا ولا فضيا ولا حتى برونزيا هو واحد من تلك الدبابيس التى يستعملها بسطاء الخياطين ليضموا مؤقتا قطعتين من قماش لا يغفلون عنه ليلة واحدة حتى لا يترك بقعة الصدأ الشهيرة التى تظهر بوضوح عندما يكون لون القماش أبيض وخيوطه من الحرير.. تقترب رأسى من البلاطة، تتحرك كفى لتلتقط الأصابع الخمسة الدبوس لا تجد له أثرا.

أقول لاسمى الذى ينادينى خلق الله به: معقول لا أثر له، كيف؟، أنت تعرف أنه لم يفصلك عنه لا زمن ولا مكان غير أقل من خطوة وجزء من الثانية فكيف؟.. كيف يختفى بهذه البساطة، لا تصمت ، ولتشاركنى التفكير إن تسألنى : أتطوف بهذا المكان وخلال هذا الزمان ريح صرصر عاتية لتأخذه معها وتحمله فوق جناحها وتصعد به نحو طبقات الجو العليا؟ أجبك حتى النسمة يا لا وجود لها، تستفسرنى أيمر بالمكان الآن سواء بعد الرؤية أو قبلها كائن من يكون هو، أجبك كلا.. وإن تستشهدنى أتشعر بهزة أرضية تزلزل المكان زلزلة تقدر أن تدفن الدبوس فى باطن الأرض أو تقذف به بعيدا بعيدا، أسرع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نافيا من أجل هذا أسألك أنت تحديدا، يا من تسكننى وتلازمنى فى صحوى ونومى، يا من تجلس أمام مائدة طعامى يدك بيدى تطوف بالأطباق والسلاطين والصحاف وكل أشكال وأنواع والوان أوانى الطعام والشراب.. أين هو الدبوس؟.. أجب على أو على الأقل بح لى بما تفكر فيه إن لم يكن من أجل كل ما أقوله فمن أجل الحذاء فنمرته واحدة، ومحيط الخصر واحد، ومقاس عدسة المنظار الطبى واحدة ولون الشعر واحد وسرعة ترسيب الدم واحدة، وعدد نبضات القلب فى الدقيقة الواحدة واحدة فلماذا تختار الصمت وتتمسك به؟ ، لماذا لا تتخاطب معى؟

سأل:

- أسمعت؟

.. كلا

- أتنكر والمكبرات لم تترك موقعا هنا إلا احتلته؟

- لم أسمع

- أتحسب أن إنكارك يجدى؟ لن يشفع لك فالذنب فى النهاية ذنبك، والمسئولية مسئولية أذنيك

- أذناى بريئتان، هما تلتقطان بوضوح تام دبة القدم اليسرى لنملة تسير على بعد ميل

بالجانب المزدحم/ الشاغى/ الممتلئ/ الفاهق/ تتوهج البلاطة، تضوى.. تلك البلاطة المواجهة لبلاطة الدبوس، تتوازى معها على خط أفقى واحد، بريقها الساطع ينبئ عن طبيعتها ومكونات ذراتها، هى سبيكة ذهب، ذهب عيار ٢٤ قيراط أو ٢١ «بالميت»، يقيس بعينيه أبعادها طولا وعرضا وارتفاعا ولا يغفل أن يحتسب الجزء المدفون منها بباطن الشارع، يخلص من حساباته المدققة ويقدر وزنها بخمسين كيلو، خمسون كيلو فإن يجانبه الصواب يكن الخطأ فى جرامات معدودة نقصا أو زيادة.. يعود إلى حساباته المدققة الدؤوبة، يحول الكيلوات إلى جرامات صحيحة، يسقط عامدا متعمدا من الرقم النهائى أنصاف الجرامات والدراهم.. على مهل يضرب مجموع عدد الجرامات الصحيحة فى ثمن جرام الذهب وفقا لآخر نشرة تصدرها الوزارة المختصة ويلتزم بها طواعية تجار سوق الصاغة، يتوافر بجدية على العملية المعقدة الحساسة، لا يسمح لنفسه أن يضعف أو يستسلم لرذيلة الجشع المزرية بل يتمسك بفضيلة القناعة .

عن زهد يرضى أن يكون الحساب، على أساس أن الذهب عيار ١٨ لا ٢٤ أو ٢١ ينتهى من الحساب يتبين مقدار الثروة التى يقف فوقها وتدوسها قدماه، يقرر أن يتخذ الأسلوب العملى سلوكا ويتبع التفكير الواقعى نهجا .. يتأمل عيون المارة ويتفحص وجوه راكبى العربات، يتابع خطى المستبضعين وحركة نسوة الشرفات، يتأكد أن لا أحد منهم يكتشف وجود بلاطته الذهبية يكرر محاولة التقصى والاستطلاع، يطمئن أنه هو وحده من يرى، وأنه هو وحده، من يقف، وهو وحده من يملك، وما من أحد سواه يواتيه الحظ السعيد كحظه .. لثالث مرة يتفحص الوجوه والعيون والتحركات والتصرفات، يملأه اليقين أن سلوك الجميع كما هو لم يطرأ عليه أى تغير، نساء الشرفات يشمسن الأغطية وهن حريصات حرصا بالغا

على تعريض نفس الأجزاء من أجسادهن لأشعة الشمس .. راكبو العربات يستمتعون برجرجة العربات لأجسادهم وما ينشأ عن هذه الرجرجة من التصاقات لمناطق فى الأجساد تسعى الأكثرية لتخلقها إن لم تفعلها العربات، .. الباعة والمشترون كل يود أن يكون هو الأكثر شطارة والأكثر نصرا.. وهو .. هو وحده المهيأ للحصول عليها .. على بلاطته الذهبية، يركز كل التفكير فى كيفية اقتلاعها من مكانها دون أن يثير انتباه الآخرين، .. يبعد من أول وهلة فكرة البعد عن بلاطته ومراقبتها من بعيد والانتظار حتى يخلو هذا الجانب من الشارع من حركة الناس وتغلق المتاجر أبوابها وتترك النسوة الشرفات، ليتمددن فوق المراتب ويحجبن بالأغطية المشمسة أجسادهن التى تحررت من كثير الثياب انتظارا وتشوقا لهذا الذى يحدث .. يرفض الحل لأنه يعرف أن هذا الجانب من الشارع لا يخلو، ولا كل النساء زوجات أو ماشابه.. يراوده خاطر التوجه إلى مسئول كبير ، يهمس له بسر البلاطة الذهبية لايدله على مكانها أبدا مهما يقدم له المسئول من إغراء، لا يفعل قبل أن يتفقا معا على أسلوب توزيعها بينهما .. يؤكد لنفسه فى البداية أن يعرض عليه أنه يتنازل له عن ربعها مقابل أن يصدر المسئول أمرا يعلن فيه أن هذا الجزء من هذا الجانب من هذا الشارع يخصصه له كزوائد تنظيم ولأنه يعرف أنه يرفض العرض فعليه أن يرفع الربع إلى الثلث ولأنه يقينا يرفض فعليه أن يهىء نفسه ليتكلم معه كلاما كثيرا، منه أنه هو وحده من يعرف مكانها، وأنه هو وحده من يعلم الطريق المؤدية إليها ومن المناسب أيضا أن يلمح له أنه يفضل أن يتعامل معه هو تحديدا ولا يتعامل مع غيره من الكبراء، ويفصح له أنه يعرف أنه إن يفعل هذا معهم ستكون حصصهم أقل من حصته التى يعرضها عليه الآن بكثير الكثير .. وقبل أن يذكر له العرض الجديد والأخير فلا بأس من تذكيره بالحكمة القائلة (العند يورث الكفر) والتغنى بالمثل الشائع (على وعلى أعدائى) بعد صياغته من جديد ليصبح شكله الجديد (على وعلى أحبابى) لأنه منذ البداية يعتبره هو الحبيب وهو الأثير.. لا يتحمس بما فيه الكفاية لهذه الفكرة فكل تجاربه السابقة مع أى مسئول كبير تجعله يحجم دون تردد عن السير مع هذا الخاطر إلى نهايته ..

مؤقتا ينحاز لفكرة الجلوس فوق البلاطة الذهبية فى محاولة من جانبه أن يحجبها عن العيون كأنسب الأفكار المتاحة وأكثرها واقعية لكن مقعدته الضامرة لا تخفى منها إلا القليل ويتبقى جزؤها الأكبر ظاهرا لمن يريد أن يرى ولمن يريد أن يعرف، يتمنى أن تكون مقعدته أكبر حجما، لا يرى بأسا أن يؤخذ من أماكن عدة من جسده لتضاف إلى مقعدته ..

قال لهذا البدن الذى يسكنه عن رضى أو إذعان من سنوات طوال .. قال لبدن تحمله وعايشه وسمح له بالتهام الطعام الذى جاء على ء حس، اسمه وارتداء ثياب تخص اسمه والاستيلاء على كل مليم ورد باسمه صورة، شيكا/ نقدا / حوالة بريدية .. قال للبدن بما حوى من أعضاء ارتفعت من أسفل لأعلى أو سقطت من أعلى لأسفل .. قال للأصابع العشر الموجودة بالقدمين ولمثل عددها وهى موزعة بالراحتين قال للساقين وللساعدين .. قال للأذنين وللعينين، للرئتين وللكليتين، وقال أيضا للفم والأنف قال لكل أعضاء البدن سواء جاء موقع هذا العضو أماما أم خلفا قال عن يقين لقد عرفت سر الدبوس .. علمت أين ذهب أدركت من أى مكان أتى ... أوضح للأذنين أنهما ما أخطأتا السمع، وأنه بالفعل قال ذهب، وأنه قصد بالكلمة الحركة والفعل لا المعدن .. قال للبدن .. الدبوس عرفت عنه الصغيرة قبل الكبيرة .. أحطت بحكايته منذ البداية، ألممت بكل المستور عنه .. كشفت من أين أتى وفى أى زمان ظهر وعلى أى صورة تشكل ..

بالجانب الدبوسى استقرت البلاطات كلها على الوضع المعروف عنها، بداية من البلاطة الكائنة هناك بمدخل الشارع عند بدايته ... كل البلاطات ثبت طرفها الأمامى الطولى بالطرف الخلفى الطولى للبلاطة التى أمامها، ما شذت بلاطة عن هذا التقاطر الذى شكل منظرها إلا تلك البلاطة الأخيرة التى أطلت بمقدمتها على الميدان، اتخذت لنفسها وضعا مغايرا وشكلا مختلفا غير مألوف للعيون .. خلصت طرفها الأمامى الطولى من الطرف الخلفى الطولى لتلك البلاطة التى وقعت بكاملها فى حضن الميدان.

ارتدت بهذا الطرف خلفا واتكأت به وبنصفها الطولى على الرصيف أما طرفها الخلفى الطولى هذا الطرف الذى كان ملتصقا بالجزء الأمامى للبلاطة الخلفية فقد تحرر من هذا الالتصاق وقذف بنفسه مع النصف المتبقى من البلاطة إلى نهر هذا الجانب المعتم من الشارع سابحا فيه... نتيجة لهذا الفعل الغريب من هذه البلاطة التى اتخذت هذا الخط العرضى بديلا عن الخط الطولى ظهرت الفجوتان عميقتان أماما وخلفا.

انغرست قدم لى بالفجوة الأمامية وخاضت الأخرى فى الفجوة الخلفية، انحشرت البلاطة المستعرضة بين «سمانتى» الساقين، اتجهت عيناى إلى أسفل تستوضحان الأمر، بانت «السمانتان» قطعتى اسفنج مرشوقتين بكاملهما بالدبابيس.

(أقول لاسمى.. سيكون سؤالى مغايرا، لن أستفسر أين يذهب الدبوس بل أستوضح من أين تأتى كل هذه الدبابيس.. أقول هذا الذى يحمل اسمى، إن أردت أن تلازمنى فعليك أن تحصى عدد هذه الدبابيس وهو طلب كما ترى سهل وميسور ولأجل عشرة طويلة تجمع بيننا لن أشق عليك وسأعفيك من عبء التصنيف والتبويب والتفريد وعد كل نوع على حدة .. أمنحك فرصة العمر، هى فرصة ذهبية، كن بها جديرا، انتهزها فلن أكررها، اثبت إنك تستحق فعلا أن تحمل اسمى، وتذكر المكاسب التى تعود عليك من وراء هذا)

وهو يجلس فوق بلاطته الذهبية تشم أنفه رائحة العطر، .. سريعا تسعى العينان للبحث عن مصدره، لا تجد صعوبة فى تحديد الأماكن، هى الشرفات، ونساء الشرفات، هن المُشعات للعطر، هن أيضا المتخففات من كثير الثياب، كلهن ينادين عليه، وكلهن يقلن له أن اصعد إلينا ولتصحبك البلاطة الذهبية، فمراتبنا ناعمة وأغطيتنا دافئة وعطرنا يفعل أفاعيله.. العينان تشيحان بعيدا عنهن، مقعدته تتمسك ببلاطته الذهبية.. يتخفف من الكثير من ثيابه لصالح بلاطته الذهبية يسترها بها، لا يبقى من الثياب عليه إلا القليل.

ينبه البلاطة الدبوسية أنها بفعلتها التى فعلتها تخل بالنظام وأنها تقطع التقاطر المطلوب، وأنها تصنع الفجوتين... لفت نظره الأسلاك العنكبوتية الصلبة فقد تحركت من فوق أبواب الشرفات وامتدت ونزلت واستقرت على الرصيف..

الأذنان تتصنتان على الجمل، والكلمات والحروف، تحاولان أن تتعرفا على ما تنبأ به.. يتأكد أن بعض عمال المتاجر وبعض راكبى العربات يعرفون، كما تعرف بعض نسوة الشرفات بسر بلاطته الذهبية، وأنهم جميعا يخططون، أرى الجانب الصامت وأرى الجانب الشاغى أرى الأدوار العلوية لبيوت الجانب المعتم وهى تغوص فى الأدوار السفلية وأرى الرفوف وقد خلت من السلع كلها ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان صفٌ من المركبات يمر

وقرقعة الخيل ـ مثل الدرابك..

تنبئ عن موكب العائد الآن من رحلة الصيد..

قل لى: لمن كل هذا القطا

والبلادُ التى أنت فاتحها

لا تنام العشية قبل سماع المغنىً

الذى يرسم البحر، والطمى عاليه

قال الملك: رسوتُ على قُبة من رخام وطين

رأيت بلادا تطارد أجناسها وبلادا يطاردها أهلها

والبلاد ملاحم

نصبت خياما على الأفق

ثم استعرتُ دليلا إلى الحب،

هذا الغناء المؤجج يمنحنى راحةً

فأقوم إلى وردة لا أراها

أقاسمها دورة العطر فى الساق،

أبدأ تاريخ يومى بجمع الظلال

وتذويب روحى بطمى المعاجم.

تخطيطات

-١- كانت الأرض عارية فى قُراها

وقلبى فتى هرَّب الشمس فى ثوبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأطار الظلال إلى حيث تجتذب الروح طير معارجها..

قلتُ أبدأ من حيث مر الملوك الأوائل:

على مثلها أمضى إذا قال صاحبى

ألا ليتنى أفديكَ منها، وأفتدى

وجاشتْ إليه النفس خوفا، وخاله

مصابا، ولو أمسي على غير مرصد

إذا القوم قالوا من فتى خلتُ أننى

عُنيتُ، فلم أكسل، ولم أتبلد

فأرسم دالية، وأهيئ جندى ليوم منازلةٍ

وأشد على الصدر حرملة المدن المستحيلة

«حلُّ الملك..»

تخيرُت واحدة من نساء القصائد

علمتُها أن تجالسنى فى بلاط اشتهائى

وتشهد مثلى اختلاط الدجى بالنهار

وتعجن لى بعض خبزى

وترقص رقص دمى فى عشاء القبيلة

وحين يجئ المخاض تلوذ إلى نخلة الدار،

تنجب لى طائر النار.. أحمله،

وأطير به فى فضاء من الملْك والناس

أبدأ تاريخ يومى بجمع الظلال

وتطويح روحى بأفق المهالك،

٢ - يجئ مع الليل صوت ابن آوى

فأنزع أرديتى

وأسير إلى بلد فى القصائد،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرسم خارطةً وأقيم ديارا لأسكنها

وأمد الولائم كى يأكل الطير والناس الفاتحون الأوائل..

هـذا النشيد المعبأ يأخذنى لملاقاة نجـــم صغير يخايلنى فى الهزيع الأخير مـــن اللـــيل، أطلقه وردةً فـــى الهواء وأمضـى إلى بـلـد فى القصـائد، أستن قـانون مملكة ليس يسكنه غير صوتى المعبأ بالـرمـــل والـريـــــح.. من يدخل الآن سوف أناشده أن يبارح أغنيتى كى ينام القط هانئا فوق فرش البيات،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طويلٌ هو الليل،

أنزع أرديتى وأعاود طرْق الحديد على القلب

كى يسمع الصبحُ صوت انفطار دمى فى القصائد..

ـ قال الملك..

٣ ـ للنساء معاصم مثل الحلىّ

وأردافهن سماء مقصَّبةٌ

ودمائى قُرى تستعيد مواسمها

فى انتظار الجماع..

خرائط من زبد البحر، والطمى نيلىِ

طويلٌ هو الليلُ

أنزع أردیتى

وأطاحن وردا تفتح فى غابة الحلم

كى يتفتت صوت العصافير فى الناى

ـ قال الملك..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمدى البطران

رحـلة

لم أصدقه.. طلبت منه أن يجلس ويتريث. أمام إصراره فتحت له المحضر. قال:

ـ قتلتها.!

ثم وقع على المحضر. أودعناه الحجز. فى الليل أرسلناه للنيابة.

عاد ومعه قرار الحبس.

.....

لم أصدق حكاية القتل..!

كنت أعرفهما زوجين متحابين. هى رقيقه. خجولة. تنتمى إلى فئة الهامسين عشقا.

وهو الذى يبكى لأتفه الأسباب. يطلب المساعدة لذبح دجاجة، وينتمى إلى فئة العاشقين همسا.

.....

طلبنا منه الإرشاد عن مكان الجثة.. والسلاح المستعمل، قدم لنا الفأس والسكين. عليهما آثار الدماء. أما الجثة فقال: إنه دفنها فى حفرة بجوار النهر.

ذهبنا معه. فتشنا المكان والأماكن المحيطة به فلم نعثر على شىء . رجعنا معه إلى البيت وفتشناه فلم نجد الجثة..

أعدنا سؤاله عن مكان الجثة فقال:

ـ أكلتها..!

ـ أنت مجنون؟

ـ أبدا..!

سألنا الأهل والجيران. أجمعوا على كذبه..!

سألناهم عن المجنى عليها. قالوا:

ـ سافرت

ـ إلى أين..؟

الله أعلم..

.....

أعدنا تفتيش البيت. عثرنا تحت مرتبة السرير على خطاب موجه إليه. قرأناه. عرفنا أنها سافرت إلى عشيق فى بلد بعيد..!

سألناه عنه.. فى البداية أنكر. ضربناه فقال:

ـ أعرف جيدا..

ـ تعرف عنوانه..؟

ـ بالتأكيد..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

.....

اصطحبناه إلى المكان. عثرنا على الجثة بعد كسر الباب. لم نعثر فى المكان على ما يفيد التحقيق.

.....

جاس الطبيب الشرعى بمشارطه فى الجثمان. ثم كتب:

ـ الوفاة طبيعية..!

الواقعية الاحتفالية و«البارودية» الرمزية في «قيام وانهيار آل مستجاب»

شاكر عبد الحميد

مقدمة:

لـ «**محمد مستجاب**» صاحب هذه المجموعة الفريدة المتميزة مجموعتان سابقتان هما «ديروط الشريف» و«القصص الأخرى» ورواية ذات شهرة خاصة هى «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ». وهو واحد من جيل المجددين فى القصة المصرية القصيرة الذين حاولوا أن يضخوا فى هذا الفن دماء جديدة بعد **يوسف ادريس**، وقد أشرنا فى دراسة سابقة لنا أن مستجاب تميز بين أقرانه بأنه حاول تخليق الأسطورة فى القصة المصرية القصيرة وأنه نجح فى ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه، وأن قصصه موغلة فى استكشاف اللاوعى (وكذلك اللاوعى) الجمعى المصرى والعربى، وأن قصصه تزخر بالطقوس والغرائب والاحتفالية والرمزية. (انظر دراسة: القصة المصرية القصيرة: الدوافع والغايات، ١٩٨٦).

ويظل لمحمد **مستجاب** طابعه الخاص والفريد المتمثل فى وعيه الحاد بما يحدث فى الواقع من متغيرات وأحداث، وإدراكه العميق لتلك البنى الراسخة فى علاقة التابعين بالمسيطرين، وهذا الحس الساخر حد العبث الوجودى بكل مايحيط بنا، ومايحدث بداخلنا، وفيما بيننا، وهذا الإلمام الشديد بمفردات العربية الفصحى والعامية، وهذه القدرة على التعبير المجازى البديع، وعلى تكوين الصور الجديدة واللافتة والمدهشة، وهذا الإيغال الشديد فى البينة السيكولوجية والاجتماعية للمجتمع المصرى المعاصر، وفى نفس الوقت هذه القدرة على الامتداد بهذا الفهم لهذه البنية إلى تلك الجذور العميقة الضاربة فى القدم الخاصة بهذه البنية، وأيضاً الخاصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتحولات الهامشية التى طرأت عليها، والخاصة بأفراحها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة.

ونحاول الآن أن نطل على بعض ملامح هذا الإيغال وهذا الفهم.

لاتوجد قصة فى هذه المجموعة تسمى بعنوانها «قيام وانهيار ال مستجاب» لكن القصص فى مجملها توغل وتحيط وتستبر أسباب ذلك القيام وعوامل هذا الانهيار. ويتم كل فعل من خلال طرائق وحيل فنية ورمزية شديدة العمق شديدة التأثير.

عوالم من الأحداث والرموز:

فى قصة «سن الجبل» يقود هذا الشخص والذى سميت القصة باسمه تلك الفرقة العسكرية الحكومية إلى الموقع الذى تختبئ فيه عصابة خطيرة تتاجر فى المخدرات، وعندما تنتصر هذه الفرقة العسكرية على هذه العصابة فإنها تعود وتحظى بالتقدير والاحترام والاحتفالات بينما يتم نسيان «سن الجبل» فى قلب الجبال «وقد استظل صخرة وجلس يمعن فى السماء وحيدا».

والمغزى هنا أن السلطات - أية سلطات - كثيرا ماتخطف إنجازات الفقراء والهامشيين وتنسبها لنفسها، وتنساهم فى غمار احتفالاتها بهذه الانتصارات المنتحلة، السلطة تحظى بالذاكرة بينما يحظى الأبطال الحقيقيون بالنسيان، والتاريخ الرسمى عادة مايكون تاريخ الملوك والرؤساء، والزعماء والقادة وليس تاريخ الشعوب أو الجمهور أو الناس أو العامة أو المقهورين أو الهامشيين (انظر من حظى بأكاليل الغار فى نصر أكتوبر ١٩٧٣ وانظر من لحقه النسيان!).

فى قصة «مستجاب الخامس» يستخدم الكاتب الأمثال الشعبية والحكايات التراثية والألغاز والمفارقات كى يصور لنا تلك السذاجة التى وقع «مستجاب الخامس» فى براثنها حين تصدى لحل اللغز الخاص بنقل ذئب وعنزة وربطة حشائش (برسيم) فى قارب من غرب النهر إلى شرقه على ألا يصطحب معه سوى عنصرين على الأكثر فى كل مرة. وفى إحدى هذه المحاولات اصطحب مستجاب الخامس بسذاجة الذئب معه فافترسه الذئب، والمغزى هو: لا تأمن مكر عدوك، ولاتضع نفسك وهذا العدو فى قارب واحد، خذ الحذر وإلا فإنه سيفترسك فى أقرب فرصة، ولنحذر الغدر والخيانة ولا ندعى الحكمة حد البلاهة.

والقصة تصور «مستجاب الخامس» فى شكل ساخر، فهو مثلا مولع بالألغاز لكنه يفشل فى حلها، ومولع باللحوم وحيث «فيما يروى فإنه كان لايقرب لحم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء، كما كان مغرما بالطحينة يقضى وقتا مستمتعا بإعدادها» لكن هذا المغرم بالطعام - وربما بسبب هذا الغرام - لم يستطع أن يحمى نفسه من أن يقع لقمة سائغة فى فم ذئب جائع.

تلتقى قصة «حرق الدم» فى مضمونها بدرجة كبيرة مع المضمون الخاص بقصة «سن الجبل» التى سبق أن أشرنا إليها، فقد فكر بعض الفقراء الكادحين العاملين فى أحد المحاجر فى قلب الصعيد فى مشروع لتوفير لحوم جيدة ورخيصة بالنسبة لهم، وحينما ينجح هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشروع الصغير فإن رجال السلطة بكافة أنواعها (المهندسون - مدير المحجر - وكيل النيابة - قاضى المحكمة الجزئية - مفتش العمل - رئيس مكتب خبراء وزارة العدل - قسم الشرطة - سلاح الحدود - رجال الإعلام... إلخ) يستولون تدريجيا على هذا المشروع وبأيدى أصحابه الفعليين، هؤلاء الذين يقومون بمحاولات مستمرة لاسترضاء هذه السلطات من خلال زيادة أنصبتهم من هذه اللحوم، وتدريجيا تتقلص أنصبة أصحاب المشروع الحقيقى وتتزايد أنصبة ممثلى السلطات، وتدريجيا يتحول أصحاب هذا المشروع إلى مارقين وثائرين ومطاردين من رجال السلطة والقانون، لقد استولت السلطة على عرق الفقراء والكادحين وعلى أفراحهم الصغيرة، ولكن هؤلاء الفقراء يظلون مسئولين عن هذا الذى لحق بهم وعن ضياع حقوقهم بإهمالهم فى أعمالهم حينا، وبتزلفهم للسلطات حينا ثانيا، وبعدم دقتهم فى اختيار قياداتهم حينا ثالثا، وبعدم تمسكهم بمكاسبهم الصغيرة وحقوقهم حينا رابعا.

فى قصة «الثعالب» إدانة لفكرة الغفلة والتبعية والاعتماد على الغير، فالرجل الذى عجز عن حماية كروم عنبه من الثعالب المهاجمة استعان بأولاده فعجز هؤلاء عن حماية الكروم وهؤلاء بدورهم استعانوا بأصدقائهم فعجزوا بدورهم عن حماية العنب. فقد ظل الأبناء والأصدقاء يأكلون ويشربون وينامون ويلعبون بينما العنب تسرقه الثعالب كل عام.

فى قصة «البو» (والبو كما يشير الكاتب مصطلح يطلق على جلد الجمل الصغير المحشو بالقش ويوضع أمام الناقة لتعتقد أنه وليدها المفقود ولتظل تحنو باللبن) ترفض البقرة التى تحرم من الأمومة بحسها الغريزى البدائى أن تستجيب لمحاولات البشر لإرضائها بعد أن تفقد وليدها، فهى تتعرف على هذا «البو» وتكتشف هذا الخداع وترفضه. ومع تكرار محاولات استرضائها وخداعها يندفع الدم من أثدائها «غليظا يغرق الكفوف والوجوه والأرض والبو والخوار والأدعياء».

إن الخداع لا يمر ولايستمر حتى بالنسبة للحيوان فما بالك بالانسان! هل هناك مايشير فى هذه القصة بأن الحيوان أكثر صدقا من الإنسان؟ ذلك لأن الحيوان يكتشف بغريزته الخداع ويرفضه بينما الإنسان قد يكتشف الخداع ويتقبله ويتعايش معه بل وقد يتمنى لو يحدث له. ولنتذكر خداع الناس لأنفسهم فى قصة «الذئب» مثلاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوحد مع العدو:

فى قصة «الذئب» يصرخ «سعيد الأسود» محذرا من ذئب قادم وللصرخة فعل حاد وتأثير قاهر ومهيمن وجاثم فى أعمال محمد مستجاب فهى تمزق الصمت وتثبت الحركة وتأثيرها يشبه تأثير انطلاق الرصاص فى أعمال كثيرة أو سابقة لهذا الكاتب. تجعل الصرخة الأكف المتشابكة فى لحظة عقد قران تتوقف وتضطرب، ويكذب الناس مطلق هذه الصرخة ويلعنونه، لكنهم - تدريجيا - يفقدون نعاجهم وحميرهم وإبلهم وماعزهم وجواميسهم وأطفالهم، ولكنهم أيضا يظلون «فوق المصاطب» وتحت نور الكلوبات يحكون الحكايات التى تصف الذئب «بمنخاره الأحمر وعيونه الملتهبة ومخالبه الدامية». وتدريجيا تقوم عواجير البيوت بإغلاق كوات البيوت

بالطين. وتستمر هذه الحالات المستمرة من خداع النفس والهروب من المواجهة حتى «عمت الديار الظلمة وروبت مساخر عن الجبن والشجاعة وانسياب المياه فى السروايل، وارتعب الناس من الصبح المبكر والمساء الغائم وانثناءات الجداول وانحناءات الأفق وتدفقت الرؤى المؤكدة أن الذئب جاء مجروحا من البرارى البعيدة فى ليلة صقيع كادت تفتك به فيها جماعته الجائعة، وأن الذئب الهائم حول القرية لا يهاجم طاهرا أو ذا بأس أو يتيما أو تاجر توابل».

هذه حالة تسمى فى التحليل النفسى بالتوحد مع العدو، فعندما نفشل فى منازلة العدو. أيا كان ، وعندما نفشل فى قهره والتغلب عليه، فإننا نقوم بالتماهى أو التوحد معه، نتقمص خصاله ونتشبه بخصائصه، وكأننا بفعل التماهى هذا نصبح نحن هو ويصبح هو نحن، وكأننا بفعل التماهى هذا نتحول إلى منتصرين ويتحول هو إلى منهزم، أو على الأقل يتحول إلى كائن شبيه بنا، ليس متفوقا علينا ولا قاهرًا لنا، لكن هذا - كما نعرف - مجرد إشباع خيالى وتوحد استيهامى أو وهمى، ويظل الواقع هو الواقع: المنتصر منتصر والمهزوم منهزم، وعلى هذا المنهزم الخائف أن يستجمع قواه ويشحذ إرادته ويبحث عن مكامن القوة بداخله ويواجه عدوه ولايهرب منه.

هذه الحالة - أقصد التوحد مع العدو - حالة ماسوشية فيها تلذذ بالخضوع وبالعذاب وبالمهانة وبالظلم والتعاطف وربما رغبة فى الاندماج مع من يشعر أصحاب هذه الحالة بالذل ويخرب بيوتهم ويهين كرامتهم ويمتهن حرماتهم. فهذا الذئب الذى افترس الحيوانات والأطفال، وقلب النهار ليلا والليل نهارا، والفرح حزنا والطمأنينة خوفا أصبح فى نظر أصحاب هذه القرية (أو المدينة أو الدولة) «يضنيه الحزن فيهيم ذابلا يتشمم الندى ، وتخترمه الوحدة فينوح حمامة يداورها الأسى، ثم يجتاحه القلق فيضطرب، قطة تتمسّح فى جذور الأشجار، ويهده التجول فيمسى شاعرا يبغى ظلال القصائد، ثم يشوبه الحزن فيستحيل قمرا يلهث بين الغيوم، بعدها تتفجر الذؤبة فيندفع وحشا يداهم رقاب الحملان وبطون البقر، وانكفأت القرية على رؤوس الرجال تتهمهم بالتخاذل والجبن والخور».

هذا العدو الشرس المفترس المداهم الماكر الغادر يتحول إلى كائن حزين يتشمم الندى (ياللرقة!!) وإلى حمامة أسيانه، وقطة خجولة، وشاعر رقيق، وقمر حزين.

ويزداد انشغال أهالى القرية بهذا الذئب ويتسع الانشغال ليشمل القرى المجاورة وتتكون مجموعة مسلحة من شباب القرية لمطاردته، لكنهم دائما يفشلون ودواما يجلسون بين كل غزوة وأخرى على المقاهى «يأكلون ويحتسون ويتضاربون» ونتيجة لهذا الانشغال الدائم بهذا الذئب الغامض المجهول، الغائب الحاضر فى نفس الوقت، يهمل الناس أعمالهم (خاصة الزراعة) ونشاطاتهم المعتادة (مشاركتهم لبعضهم البعض فى الأفراح والأحزان وذهابهم إلى الأسواق والموالد والأعياد.. إلخ) وتزداد لديهم عمليات التكالب على شراء السلاح ويزداد ولعهم بالمواويل و«حكايات الأجداد المنتصرين على كل أنواع الوحوش، وانطلقت النكات والأضاحيك والنوادر تخفف عن الجمع المسلح الوطأة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع تكاثر الخوف يزداد الضحك، لكنه ضحك عصبى هستيرى، ليس حقيقيا ولانابعا من القلب، ومع تزايد الخوف والرعب وانعدام الثقة فى الذات «الآن وهنا» يزداد اللجوء إلى الماضى حيث أجدادنا الذين انتصروا نعانى نحن الخوف والهزائم والخيبات المتلاحقة.

الموال شكل حزين من أشكال الغناء، لون يعبر عن الإحساس بالافتقاد وقلة الحيلة والعجز والضياع، بكاء على مافات وخوف مما قد يجئ، والضحك والنكتة شكل غير مباشر من أشكال المقاومة غالبا ما لجأ إليهما المصريون فى أوقات الأزمات والشعور بالخوف والقهر والاضطراب كى يقولوا من خلالهما - على نحو رمزى غير مباشر - ماعجزوا عن فعله - بشكل مباشر - من خلال التمرد ضد قاهريهم.

النكتة كالموال شكل حزين من الأداء رغم ماقد تستثيره من بسمات وضحكات وقهقهات. مع الشعور المتزايد بهذا العجز إزاء هذا الذئب تتزايد أيضا أحلام اليقظة والاشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية على هذا الذئب، فالبعض يدعى أنه وجد جثة متعفنة فى صندوق عظام، والبعض يزعم أنه «سحب عظامه بالدلو من البر الغربى» «والبعض الثالث يتوهم أنه وجد جثته مطمورة ممصوصه ناشفة أثناء نقل التبن» والبعض الرابع يكذب قائلا أنه «أغلق عليه عيون قمينة الطوب وأشعل فيه النار». لكن الذئب يظل موجودا مهيمنا على العقول وجاثما فى الوجدان ومسيطراً على الحياة رغم هذه الأمنيات والتمنيات. ورغم هذه الإشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية غير الواقعية، يظل الذئب موجودا قائما قادما «جاء متشكلا يسير فى هدوء، الذئب، مرفوع الرأس يتشمم الهواء بأنفه الحمراء، أشعث مغبر كأنه قادم من جوف قبر قديم، الذئب والعيون كل العيون قد اتجهت إليه، إليها، ليس ذئباً ذكراً، ذئبة قانية العيون تتقافز بين سيقانها أربعة جراء، تتعابث فى أثدائها المؤرجحة المتضخمة بطول البطن».

الذئب لم يمت، الذئب يتوالد، الشر لم يمت، الشر يتولد، الذئب ليس ذكراً، بل أنثى، قاهرة الرجال أنثى، ذئبة تتوالد تمشى واثقة الخطى، وعندما يجئ صوت البشير النذير «سعيد الأسود» (ذلك الأقرب فى تصويره إلى الحمقى والبلهاء» محذرا صارخا يهيل الناس عليه التراب ويلطمونه على وجهه ويسبونه.

الذئب رمز للشراسة والقسوة والخبث والبراعة والمكر والخداع، وهو يفتك ويمزق ويفترس، والخوف منه عام، وله مكانه فى اللاشعور الجمعى، وعندما يتصارع الناس فيما بينهم - ولو ظاهريا - يرد التمثل بالحكمة اللاتينية «الإنسان ذئب على الإنسان». والذئب رمز للشيطان، والذئاب والغربان غالبا ماترتبط فى الأساطير بعالم الموتى والآلهة البدائية، وكان اللاتينيون يطلقون اسم الذئبات - كما يشير فيليب سيرنج - ليس على إناث الذئاب فحسب وإنما على العاهرات، وكلمة Lupanar الفرنسية (أى ماخور) مأخوذة من اسم الذئب فى اللاتينية Lupo. وفى الإغريقية تعنى عبارة «رأى الذئب» أن الشخص بقى صامتا» ذلك أنه جاء فى المعتقدات الشعبية أنه إذا كان أول شئ يراه الإنسان هو الذئب، فإن هذا الإنسان يصاب بالخرس وتقال هذه العبارة أيضا للفتاة التى فقدت عذريتها (سيرنج، ١٩٩٢، من ١١ - ١١١).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى قصة سابقة لمحمد مستجاب هى قصة «القربان» ضمن مجموعة «ديروط الشريف» تصاب قرية بكاملها بالخرس وتتحول إلى قرية من المصفقين والراقصين والزمارين ومتعهدى الحفلات والمنظمين لها، «وينهال المال عليها ليعوضها عما فقدته بضياع لسانها».

كان الضياع فى «القربان» قاصرا على اللسان - رغم أهميته لأنه يرتبط باللغة والتفكير والتواصل - أما الضياع فى الذئب فشامل، فالقرية التى هاجمها الذئب عجزت عن مواجهته وتركته / تركتها وتوحدت معه / معها، ومن ثم أصبح الذئب/ الذئبة مسيطرا ومهيمنا بينما فقدت هذه القرية قوتها وإرادتها وعذريتها، وأصبحت هذه القرية وأصبح أهلها نعامة تدفن رأسها فى الرمال.

الساكت عن الحق شيطان أخرس، والقرية أصبحت مليئة بالشياطين: شياطين أنثى تتحكم وتسيطر، وشياطين ذكور تخاف وتخضع وتفعل بها هذه الذئبة / الأنثى ماتريد.

زعامة بارودية

يصور محمد مستجاب فى القصص المعنونة بأسماء «مستجاب الثالث» و«مستجاب السابع» و«مستجاب الخامس» «شخصيات أقرب إلى مايسمى فى المصطلحات النقدية الحديثة بالباروديه Parody وهى مصطلح نقدى يشير إلى المحاكاة التهكمية لنص أدبى أو أثر فنى أو شخصية معروفة (أدبية أو سياسية). والمقصود من هذه المحاكاة البارودية فى المقام الأول ليس السخرية من هذا النص أو الأثر أو الشخصية بطريقة تهكمية بقدر ماهو اتخاذ موقف مضاد منها.

الزعيم فى «مستجاب الخامس» أهوج أبله أقرب إلى الحمق، بحيث يتغافل مدعيا الحكمة ويضع نفسه مع الذئب فى قارب واحد، والزعيم فى «مستجاب السابع» جبان هارب من المسئولية، خائن لقومه ورسالته، والزعيم فى «مستجاب الثالث» عاجز وغير قادر على القيام بمهامه.

فى قصة «مستجاب السابع» يستعين الكاتب بالأدعية والرُقى والتعاويذ والأساطير القديمة والحكايات التراثية الشعبية ويتم تضمين ذلك كله داخل حس جماعى ساخر ومؤثر، ولكنها سخرية ليست مقصودة لذاتها بل سخرية يقصد بها التمهيد لبعض الأحداث ثم تفجير هذه الأحداث ذاتها.

ومثلما وضع «مستجاب الخامس» نفسه مع الذئب فى قارب واحد، ومثلما كان «مستجاب الثالث» عاجزا وعنينا إلا بمساعدة الآخرين، فإن «مستجاب السابع» يهرب من أهله ويغيب عن بلدته بعدما يكتشف خيانة زوجاته له مع عبيده، والقصة قلب ساخر لقصة شهريار وشهر زاد فى ألف ليلة وليلة. ومثلما كان الخامس «قويا كنملة، ضعيفا كبقرة» مولعا باللحوم والطحينة، فإن السابع كان يكره «الدم والموسيقى واللبن الرائب» ويحب «العدل والصيد والمضاجعة»، ويبكى إذا جاءه نبأ من تلميذ طرد من المدرسة لعدم سداده المصاريف.. إلخ كذلك كان «الثالث» يلقب بالنمس والعادل والفاجر (لاستيقاظه الدائم فجرا) والشامخ والضاحك والجاثم والأمير والحامى (لولعه بالخبز الخارج توا من الفرن). وأيضا «لم يكن أحد فى قدرته على القفز إلا غزالا مطاردا ولا فى جبروته إلا العاصفة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزعيم (مستجاب السابع) يهرب ويغيب ويمارس الأعمال الدنيا «يبيع الفئوس والنعال والشراشر ويرتق براذع الركائب ولجامات الحمير، ويشترى الجلود وذيول الخيول وليف النخل، ويتاجر فى المكانس والمنشّات ومنافض رأس العبد، ويؤجر جواده لعربات كسح النفايات... إلخ».

والصورة كلها توضح وتدين هروب الزعامات من المسئولية، وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين المسئولية وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين والمستهلكين وتفضح عجزهم الواضح عن المواجهة. والصورة هنا صورة خاصة بزعيم شديد الانحطاط خان الأمانة وهرب ومارس التبعية وأدمن الخضوع، ومع ذلك يظل أصحابه ينتظرونه بين «أكام الشجر تمهيدا للإيقاع بغزال أو نمر أو أرنب أو ثعلب».

ويظل هذا الجمع من الأتباع يعتقد أن زعيمه مازال بمقدوره الصيد والقنص فى حين أنه فقد كل إحساسه بالقوة والإرادة والمهابة والكرامة وأصبح يمارس مهام التابعين. والنقد فى هذه القصة نقد مزدوج (والمصطلح للخطيبى): نقد للسلطة التى تهرب من المسئولية وتخون الأمانة، ونقد للجمهور الذى يظل يحلم ويتمنى ويعتقد اعتقادات متوهمة ويتبنى أفكارا ثابتة متقولبة جامدة غير مرنة حول زعمائه، رغم أنهم خانوه وهربوا. فالنقد هنا مزدوج لأنه لاينتصر للزعيم على حساب الجماهير، ولا للجماهير على حساب الزعيم، والكل مدان، والتغيير الخاص بالبنية السيكولوجية والاجتماعية للجميع مطلوب وملح.

هذا النقد المزدوج للسلطة والتابعين شائع فى عديد من قصص هذه المجموعة وبخاصة قصص «سن الفيل» و«حرق الدم» و«مستجاب السابع».

الزعامة فى «مستجاب الخامس» تلتصق بها صفة «الحمق» وفى «مستجاب السابع» تلتصق بها «صفة الجبن»، بينما الزعامة فى «مستجاب الثالث» تلتصق بها صفة «العجز والتبعية». والجماهير فى هذه القصص وفى عديد من قصص مستجاب «قادرة على الفهم، لكنها فى نفس الوقت عاجزة عن الفعل، تفهم الأساليب المختلفة التى يلجأ إليها رجال السلطة فى الخداع، ومع ذلك فإنها لا تتمرد ولاترفض هذا الخداع، بل تستمر فيه، وتستمتع به، وهى تستثمر كل طاقاتها - فى هذه القصة وغيرها - لإشباع رغبات السلطة ونزواتها (شعوب ماسوشية مغلوبة على أمرها كما أشرنا).

وتقضى هذه الجماهير وقتها وحياتها - بعد ذلك - فى صيد وزرع وتحميص وتجهيز الهداهد لإرضاء رغبات الزعيم: ذلك العاجز التابع المنعزل عنها.

الواقعية الاحتفالية

يرجع مصطلح الواقعية الاحتفالية (أو الغرائبية أو الجروتسكية) Grotesque realism الى «باختين» ذلك الذى ميز بين القانون الكلاسيكى (والذى يتسم بأنه ثابت وغير متغير ومغلق ومكتمل ظاهريا) وبين الواقعية الاحتفالية التى تقوم على أساس التقليل من شأن الأشياء المحاطة بالزيف والأقنعة والتبجيل، والسخرية منها، وأيضا الاهتمام بنشاطات الجزء الأسفل من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجسم (الحمل والولادة والتبرز والأكل والجنس وتقطيع الأوصال). وتظهر هذه النشاطات الاحتفالية على نحو خاص فى الأسواق والمحاكم وأماكن اللعب والمجون والمدن والاحتفالات، وكذلك لدى سكان المناطق الهامشية.

وترتبط صورة المأدبة أو الجلوس معا لتناول الطعام وأيضا الإعداد لهذا الطعام - كما يشير **باختين** - بالجسد الاحتفالى، الذى هو جسد يظهر فى أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب (Burnett, 1991).

تشيع الإشارة إلى أنواع الطعام فى قصص **محمد مستجاب** ويشيع كذلك ارتباط بعض الشخصيات بهذا الفعل الاحتفالى، حيث نجد أن «مستجاب الخامس» كان لايقرب لحم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء كما كان مغرما بالطحينة. ونجد أن أبناء الرجل فى قصة «الثعلب» ينهمكون فى الطعام والشراب مهملين مهمة حراسة العنب الموكلة إليهم، ونجد أن المجموعة المسلحة التى شكلها أهالى القرية فى قصة «الذئب» يجلسون بين كل غزوة وغزوة «يأكلون ويشربون». ونجد أيضا أن «مستجاب الثالث» حينما يستعد لملاقاة فاتنة الجنوب قد «اغتذى بقطعتين من صدور الأيائل وشريحة من بيت كلاوى فهد أمريكى ودخن نرجيلته الذهبية المتسامية ببودرة الحشيش الفاخر، ثم شرب كأسين من عتيق نبيذ كاهن رجيم، وأخرى من مشروب الجن الأحمر، بعدها أصدر أمره المتوقع بمنع الدخول عليه من الكافة والخاصة، تاركا شعبه يلهو ويمرح ماستطاع اللهو والمرح».

وكذلك فإن مدخل «البشارة» الذى يستهل به مستجاب هذه المجموعة يكون فيه هذا الاحتفال بالطعام والشراب فيما يمكن أن نسميه «الولع بالكميات» والرغبة حد النهم فى امتلاك العالم والاحتفال به من خلال الطعام والشراب.

يقول **محمد مستجاب** فى «البشارة» كما لو كان يتحدث مخاطبا والده ومبشرا بنفسه «ويكون لك ولد ذكر من صلبك، تضيع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشاى ومكعبات الثلج وآيات التكوين والمبادئ والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء»، لكن قصة «حرق الدم» تكاد تكون هى القصة الممثلة أصدق تمثيل لهذا الحس الاحتفالى الغرائبى بالطعام لدى **محمد مستجاب**، والقصة - كما أشرنا - تدور حول مجموعة من العمال فى أحد المحاجر فى صحراء ما بجنوب مصر (ربما أثناء بناء السد العالى) يفكرون فى مشروع صغير لتوفير اللحوم الجيدة والطازجة بأسعار رخيصة، ويساهمون بقروشهم القليلة، ويجتهدون لإنجاح هذا المشروع لكنه ينتهى بأن يستولى عليه أصحاب السلطة (كما لو كانت الإشارة هنا إلى المشروع الاشتراكى الناصرى الذى انتهى بأن أستولى عليه أصحاب السلطات الجديدة فى مصر). مايعنينا هنا هو أن الكاتب يلجأ إلى النشاط الخاص بالإعداد للطعام وتناوله كوسيلة رمزية لكشف علاقة السلطة بالتابعين أو السادة بالمقهورين، تلك السلطة التى تستولى دائما كما قلنا على مكاسب الناس، وتستأثر بها، وبأيديهم هم بدرجة كبيرة كما أشرنا إلى ذلك فى أكثر من موضع من هذه الدراسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثناء حديث الكاتب عن هذا المشروع نجد هذا الوصف والتصوير الاحتفالى لـ:

١ـ المفردات الخاصة بالحيوان الذى سيذبح مثل: السقط، (الأمعاء) ـ

اللحم الفطيس ـ الراس ـ الرسن ـ العظام ـ المصارين ـ الجلد ـ الكوارع ـ الكبدة ـ الذبيحة ـ الدم ـ مخلفات الذبح.

٢ـ المفردات المرتبطة بطقوس الذبح والأكل مثل: المشروع ـ البركة ـ الميزان ـ القرمة ـ الكوانين ـ الجزار ـ الساطور ـ الوزنة ـ القطعية ـ السفرة ـ السلخ ـ الشواء ـ الوليمة.... إلخ.

٣ـ اختلاف طبائع وسلوكيات البشر خلال هذا الواقع الاحتفالى الجديد ويظهر ذلك مثلا فى:

(أ) وضعهم تقويما جديدا أو مصطلحات جديدة ترتبط بطقوس الذبح والأكل فيقولون مثلا: «ليلة الذبح ـ لجنة العجل ـ عهد العجول ـ أو أن فلانا تزوج بعد ليلة الذبح أو سب فلانًا قبلها... إلخ.

(ب) تزايدت لديهم وكثرت احتفالات الرقص والغناء والسهر والتسامر والابتسام وقلت المشاجرات والتكشيرات بعد بداية هذا المشروع. وتزايد تقارب الناس وقل تباعدهم واختلافهم.

(ج) تغلب البعض منهم على مشكلاته ومخاوفه النفسية (مثل المهندس محمود حمدان الذى كان يرهب ورديه الليل فأصبح يدمنها لأن الذبح يحدث ليلاً).

(د) أصبح بعضهم يرتبك ويتلعثم عندما يقف أمام الجزار لاختيار القطعة من الذبيحة وهو ارتباك وتلعثم يعكسان صراع الاختيار والرغبة فى الأحسن ويعكسان أيضاً عدم التصديق لما يحدث، وكل هذا لم يكن موجودا من قبل.

(هـ) تزايد إهمال الناس ـ بعد ذلك ـ فى أعمالهم وتزايد تقاربهم مع السلطات، كما أصبح بعضهم بمثابة السلطة ذاتها (الجزار مثلا) وتدريجيا استولى ممثلو السلطة على هذا المشروع (هذا الحلم الوطنى أو القومى) وأصبح أصحابه من المارقين المطاردين ـ كما أشرنا ـ بينما ازداد حضور حالات حرق الدم.

هذا المصطلح أو التعبير الأثير لدى محمد مستجاب قد يشير إلى عدة معانٍ نذكر منها:

١ـ أن الدم الذى يحترق هو دم الذبيحة التى تذبح فعلا ويتم حرق هذا الدم للتخلص منه كى لايتعفن أو يحدث ضرراً بالبيئة، وهذا المعنى ليس مقصوداً ـ بالدرجة الأولى ـ فى هذه القصة.

٢ـ أن هذا الفشل الذريع الذى لحق بهذا المشروع الجماهيرى والقومى وبهذا الحلم البسيط وبهذا الفرح الغامر هو شىء فعلاً «يحرق الدم» ويسبب العصبية والأمراض الجسمية والنفسية كما يشير المعنى المصرى الدارج الخاص بهذا التعبير.

٣ـ أن الدم الذى يحرق هو دم الذبيحة فعلا، لكن الذبيحة هنا ليست هى الحيوان الذى يذبح، بل هى الإنسان: هؤلاء البشر الذين تضيع حقوقهم ويتم الاستيلاء على مكاسبهم الصغيرة، ويتم اقتناص حصيلة جهدهم وعرقهم ولايبقى لهم سوى الغناء الحزين والمواويل والنكات والحزن والصمت والضياع فى زحام الأحداث والتاريخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدم رمز الروح، ورمز الطاقة الحيوية، وإراقة الدماء أحيانًا ما تكون رمزا للوطنية، وأحيانًا مايكون «حرق الدم» حرقا للحياة، وللحق، وللعدالة، وللإنسان، بشكل عام. هذا المعنى الأخير ربما كان هو المعنى الأقرب إلى جوهر هذه القصة المتميزة التى حرص **مستجاب** - رغم أنها من قصصه الأولى على وضعها فى هذه المجموعة الجديدة (١٩٩٥) ربما ليقول لنا أن «حرق الدم» مازال مستمرا وأن بنية الواقع المصرى فى تسعينيات هذا القرن مازالت هى نفس بنيته فى العقود الماضية، وأن الأمر يحتاج فعلا إلى التأمل والتفكير والمراجعة والتغيير حفاظا على روح هذا الشعب وعلى دمه من أن يحرق أو أن يباد.

لقد بدأ الأمر احتفاليا وانتهى كارثياً، بدأ باحتفال وانتهى بسرقة كل أضواء الفرح.

خاتمة :

كما رأينا، فإن **لمحمد مستجاب** حسه الحكائى، وقدرته المجازية الاستعارية التخيلية المتميزة، وهو قادر على تكوين عالم يشى بأنه غير هذا العالم، فى حين أنه يكمن فى قلب هذا العالم/ هذا الواقع، ولديه الإمكانية على خلق شخصيات توحى بأنها ليست هذه الشخصيات التى نعرفها ونتعامل معها ونعانى منها، فى حين أنها نحن، ونحن هى.

يزخر عالم **مستجاب** بالبشر، لكنه يزخر أيضا بالحيوانات والطيور والزواحف (الذئاب والثعالب والأبقار - والماعز والغربان والحمائم والهداهد والسحالى والثعابين)، كما يزخر كذلك بالكائنات المنظورة (البشرية والحيوانية) والكائنات غير المنظورة (الشياطين والغيلان). وتمتزج عوالم الإنسان بعوالم الحيوان وعوالم الطيور وعوالم الزواحف، وتمتزج الكائنات المنظورة بالكائنات غير المنظورة فى - هذه القصص - فى نزعة سردية أقرب إلى الواقعية الأسطورية التى تمزج الواقعى بالمتخيل، والوهمى بالمدرك العيانى.

هناك فى عالم **مستجاب** (ومنه هذه المجموعة) ولع باللغة حد اللعب، ولعب باللغة حد الولع، وميل دائمٌ للتحطيم والتفكيك وإعادة البناء الجديد، نزول باللغة إلى حدود المألوف والعابر واليومى، وصعود بها إلى مشارف الخيال والمجاز والحلم والأسطورة. رماد يتطاير ونار تشتعل، وانشغال بالطعام، والقتال والجنس والحكايات، واهتمام بالكميات والأرقام، وإدراك عميق للعبة البيع والشراء والمكسب والخسران، وإيمان عميق بقدرة الإبداع على التغيير والتجديد والقيادة والتنوير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش الدراسة :

١ - شاكر عبدالحميد: القصة المصرية القصيرة، الدوافع والغايات، ضمن كتاب: السهم والشهاب (للمؤلف)، طنطا: مطبوعات الرافعى، ١٩٨٦.

٢ - فيليب سيرنج: الرموز فى الفن - الأديان - الحياة (ترجمة: عبدالهادى عباس)، دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢.

٣ - محمد مستجاب: القربان (قصة قصيرة نشرت فى الآداب البيروتية فى سبتمبر ١٩٧٣ وفى الأقلام العراقية فى سبتمبر ١٩٧٧.

٤ - Burnett, M. T. Tamlwslaine and the bady. Criticism, 1991, 1, pp. 31 - 48

٥ - محمد مستجاب: قيام وانهيار ال مستجاب. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة أصوات أدبية)، نوفمبر ١٩٩٥.

اقتياد زرقاء اليمامة إلى باب زويلة

«إلى أمل دنقل»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آه سيدتى .. بحّ صوت فتاك المتيّم
حتى تمدّدَ فى الغرفة الثامنة..
ها هو الآن ينهضُ .. يشعل سيجارةً فى العراء،
ويمضى إلى الكعكةِ الحجرية..
لاشىء فى ساحةِ الأمسِ غير المماليكِ، والمرأةِ الماجنةْ
يستديرُ ويمشي لمقهاهُ، لا يجد الأصدقاءَ
يَحُثُ الخطى نحو مَيْدان «طلعت حرب»،
على باب مكتبة الشِّعر يَلمحُ سيارة الضابطَ المتنكِّر،
والطفلة الحالمةْ..
يتسلّلُ صوبَ الغروبِ .. يغادُر دارَ المُعزِّ القديمةْ..
يخرجُ للمدن القادمةْ..
مُلقياً بالشهادةِ .. عيناهُ صوبَ ابى الهولِ حيناً..
وحينا على الأوجه الخائنةْ

كنت تمضين فى ثوبكِ الذهبىِّ،

علىَ صفحة النيل، سَرًّا.. وتخترقين الحقولَ البعيدة..

اركض خَلفَك، لا أستبينُكِ فى النور..

لكننى أستبينك فى الظلمةِ الداكنةْ..

لم ازل أتَأمَّلُ انهارَك الآسنَةْ..

والفتى لا يزال سقيما بِغرفَتهِ، يتألمُ..

لكنه لا يزال يناديكِ فى لحظاتِ الإفاقة..

يمسكَ طرْف وشاحِكِ ـ حَين تمرين فَى الغيم بالقبضةِ الَواهنَةْ..

بحُّ صوتُ الفتى..

عندما لم تجيبيه أطلق صرختَهُ الآخرةْ..

ها هو الآن يرقدُ بين زمانِ الهزيمةِ والبعثِ،

فى اللحظةِ الحائرةَ

مُرسلا طرْفَهُ للغيومِ البعيدةِ.. مُتَشِحا بالأسى للأبدْ!!

(ليت عبلةَ تعرفُ أن فتاها صَعَدْ..

لم يَمُتْ

هل يموتُ الذى كان يحيا

كأن الحياةَ ملاحمُ حُبٍّ وحَرْبٍ..

وذودٍ عن الوطن المستباح

وشدو على ظله المُسْتردْ

ليت عبلة تعرف أن الفتى لم يمتْ..

فالبلاد بأحضانها خَبَّأتهُ..

وراحت تُعَلِّمُهُ أن يسيَر ولا يلتقى بأحدْ!)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ها هو الآن يخرجُ من صفحة الأبديَّة، عَبْرَ الزبد

تحت مركبةِ الريح.. تحت خيول مجراتها الهادرة..

قال: أنتِ بكيت على صَدر زرقاءَ، بالأمسِ،

بعد فواتِ الأوانِ..

وما زلتِ بين الدما الساخنةْ..

كيف هانت عليك دماؤُك، وانطفأت عظةُ الطعنةِ الَغادرَةْ؟!

(لم يبال بمضبطةِ البرلمان..

ولا بالذين أعَدَّهُم الحرسُ المنتمى، من شهودِ العيان..

ولا بالفقيهِ الذى سَدَّدَ النظرَةَ الماكرةْ)

قال فُكّى إسارَ فتاةِ اليمامة..

إن المماليكَ لا يثقون بنظرتها السافرةْ

قال لا تجعليهم يقودونها نحو باب زويلة

أو أسلمى الروحَ تحت خيول المغول

إذا داهمتكِ على باب خَيمتكِ الخائرةَ..

قتلته الرماةْ!

فاذكريه كما تذكرين الطغاةْ!

(اذكريه فقد ذكرته شهودُ العِيانِ..

ومضبطةُ البرلمان..

وقائمةُ التهُمِ المعْلَنةْ..

اذكريه كما تذكرين المهرِّبَ،

والمطربَ العاطفىَّ، وزىَّ المشير ومعشوقَتَيْهِ،

وزينة راسِ السنةْ..)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاد من موتهِ من جديدٍ إلى المدنِ الخائفةْ..
مَرَّ فى حَذَرٍ بقصورِ مُلوك الطوائفِ..
طائفة.. طائفةْ..
راح يبحثُ عنكِ، وزرقاءُ فَى قبضة الجندِ والفقهاءْ.
كان يبصرُ تلك السيولَ - التى لا يراها الماليكْ-
راعدةً .. جارفةْ..

عندما لم يجدْكِ؛
تسلق أسوارَ قصر المُعزِّ فَسورَ السماءْ
صاح فلتنهضى يا فتاةَ الرَعودِ..
فمن ذا الذى يوقفُ العاصفةْ؟

قلتُ للفقهاء: المدينةُ أباؤها الشعراء!
الصبيّاتُ لا يعتقلن أباهُنَّ
حين يبادلهُنَّ كؤوسَ الغَضَبْ!
(كانت الجندُ تدفع للنهر أفئدةَ الشعراء.
وكانت كعوب البنادقِ تدفعُ أوراقَ تانيسَ
والنارُ تأكل سفَر العَرَبْ..)

قلت صونوا الحَروفَ،
فإن سيوفَ المذابح
تخرجُ من حَشْرَجَاتِ الكُتُبْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوم التلات !

قال أيمن:

- وبعدين يارجالة؟

قالها بصوته الخشن بصفته رائد فصل ثانية عاشر في مدرسة الصنايع، وقالها بابتسامته المعهودة التى تظهر أسنانه الصفراء، وكلما حدثت مشكلة أو أمر ما يحتاج للمشورة يقول وبعدين يارجالة. يقولها وهو يبتسم ويقولها باحترام، وتخرج يارجالة من فمه كبيرة وكأنها تخرج من فم راجل كبير ونحس معها أننا أيضا رجال وكبار.

ونحن رجال. رجال صغار.. فى السادسة والسابعة عشرة.. نعمل بأيدينا التى اغلظّت واخشنّت ونكسب من عرق جبيننا ولانأخذ مصروفا من أبائنا بل نعطيهم نصف مانعمل به وربما معظمه ونعيش حياة الرجال ويعامل بعضنا بعضاً معاملة الرجال.

لذلك كان أيمن يأخذ منا المشورة وهو دائما يستشيرنا.. ولكنه فى هذه المرة لم يفعل

فقال واحد منا: ياللا نروح!

ووافق البعض وتحمسوا وهاجوا وظاطوا وقالوا ياللا وسكت البعض الآخر غير موافقين. والحقيقة أننا جميعا كنا مترددين لاندرى هل نمشى أم نبقى وننتظر؟ إذا مشينا فسوف يكتب الفصل كله هروب وكأننا لم نفعل شيئا وكان الأجدى

أن نجلس فى بيوتنا ولا نتعب أنفسنا فى الحضور وإذا انتظرنا فالانتظار طويل ـ إنها ثلاث حصص. وهى الحصص الثلاث الأخيرة فى يومنا هذا. ستنتهى بعد المغرب وقطار اخر النهار سيكون قد ولى ولن يبقى أمامنا إلا أن نركب مواصلة والمواصلات تندر فى هذا الوقت. نحن نعرف تلك الغمة التى تتكرر كل يوم ثلاثاء. فهو اليوم الوحيد الذى نخرج فيه من المدرسة بعد المغرب، ونخرج منه فى غاية الإعياء تتسلل البرودة إلى أجسامنا فترتعش، والهواء يلعب بهدومنا فيهزنا هزات وكأنه يريد أن يخلعها رغمًا عنا ويطير بها.إننا نعرف هذا اليوم جيدًا ونعمل له ألف حساب ونخافه ونلعنه، وكلما اقترب ضقنا به كأنه يوم موتنا ونسأل الله لماذا خلق الأسبوع سبعة أيام ووضع يوم الثلاثاء فى منتصفه مثل اللقمة فى الزور وندعوه أيضًا أن يمر على خير وسلام.

ولكن الله لا يستجيب لدعائنا ولا يمر اليوم على خير ولا سلام. وعندما يذهب نتنفس الصعداء وكأن هما ثقيلا انزاح من على صدورنا ونبتسم ونقول فرحين بتنهيدة.

ـ يابوى.. يوم التلات خلص.

ولكنه لم يخلص هذا الأسبوع.

فلم يمض إلا بعض الحصة الأولى ومازالت هناك حصتان طويلتان ثقيلتان، وإحساسنا الدائم أن يوم الثلاثاء الذى لن ينتهى والذى ستأتى من بعده أيام ثلاثاء كثيرة يزيد من نفورنا وثورتنا التى تعج بها صدورنا. ولم يعجب أيمن رأى صاحبنا الذى يريد أن نروح، فإذا ذهبنا فسوف يكتب الفصل كله هروبا ولن ننجو من العقاب، وأقل ما سيحدث مذكرة تكتب فينا ويستدعون أولياء أمورنا. ونحن فى غنى عن ذلك وأيمن ينظر إلينا حائرًا وننظر إلى أيمن حائرين ويعود فيقول دون أن يبتسم ابتسامته المعهودة:

ـ وبعدين؟

ولم يقل يارجالة كعادته، فنحن فى هذه اللحظة لم نعد رجالة، لأننا لا نستطيع أن نأخذ قرارًا مثل الرجالة ولكن قام «سيد» وأخذ كتبه وقال:

ـ لا بعدين ولا قبلين أنا همشى.. الفنية طلعت.

واندهشنا لجرأته ولقراره الذى اتخذه وقام من بعده بهلول وأخذ كتبه وقال:

ـ خدنى معاك أشوف حالى أنا كمان.

وقال أيمن محذرًا:

- هتكتبوا هروب.

فقال سيد: الفتية طلعت!

- وقال أيمن:

- علشان البنات تكتبوا هروب؟. فقال بهلول: هروب هروب . وخرج وراءهما أيمن ليقنعهما ولكنه عاد بسرعة وسألناه (مشوا) فقال ساخطا:

- غاروا

والحقيقة أن أيمن غار منهما ونحن أيضًا غرنا منهما، ومن جرأتهما وكل منا يقول فى نفسه أنهما رجالة والله وبنات الفتية رجالة أيضًا.

والحصة الأولى انتهت ومازالت هناك حصتان طويلتان والأستاذ «معوض» مدرس اللغة العربية لم يأت وعدنا نلعن يوم التلات وندعو على الأستاذ «معوض» وعلى «سيد» «وبهلول» وعلى الدنيا كلها وضقنا بأنفسنا وضقنا بالفصل فبدأنا نتسرب خارجين بعضنا وراء بعض. ونزلنا إلى حوش المدرسة الواسع ولكنه رغم وسعه ضاقت به صدورنا. وقد أدركنا أننا لا محالة لن نبرح المخروبة إلا بعد المغرب ولن نصل إلى بيوتنا إلا بعد العشاء.. وأخذنا نمشى فى دوائر مفرطة نلفظ الكلمات الساخطة من أفواه ساخطة حتى أيمن لم يستطع أن يفعل شيئا إلا أن يسخط مثلنا ويثور مثلنا فقد فقد هو الآخر قدرته على اتخاذ القرار.

ولكن حدث ما لم يكن فى الحسبان لقد جاء الأستاذ «معوض» جاء بجسده الرفيع ورأسه الأقرع ووجهه الطويل المصوص جاء، كله على بعضه، واندهشنا رغم أننا كنا نتوقع مجيئه، ولكنا اندهشنا لأنه جاء.

والتفتنا حوله نحييه.

- أهلا يابيه!

- مش عوايدك تتأخر يابيه

وكل واحد فينا كلمتين (ليس لهما معنى وكأنه كان لزاما على كل واحد أن يلقى بكلمتين) ورد تحيتنا ثم قال بحزم

- سايبين الفصل ليه؟

ونظرنا لأيمن ليتولى الإجابة. ولم يتكلم أيمن:

- زهقنا يابيه

- زهقنا من القعدة يابيه!

فقال لأيمن!

- إدينى ورقة الغياب فناولها له. وسكتنا وانتظرنا والأستاذ لم يقل ادخلوا الفصل ووقّع ورقة الغياب وأعطاها لأيمن وقال ياللا روحوا!!

وكأننا لم نسمع الكلمة أو لم نصدقها فسألناه مندهشين:

- نروح يابيه؟

فقال أيوه روحوا، وتركنا ومشى!

ولم نصدق أنفسنا، لم يحدث مثل هذا الكرم من قبل

- شكرا يابيه!!

- الله يخليك يابيه!!

وجمعنا كتبنا ومشينا خارجين نكاد نرقص من الفرح وذهبنا وقد تكون داخلنا انطباع طيب عن يوم الثلاثاء وفى هذه اللحظة لم نعد نعبأ بيوم الثلاثاء القادم وكل أيام الثلاثاء القادمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قاسم الوزير *

لا أحـــد

مشيتُ في الشارع تائهاً أبحث عن مطارقِ الأبوابْ
وقفت عند كلِّ بابْ
رأيت كلَّ بابْ
بلا يدٍ تُدق!

فَتشتُ في الأسواق
عن الذين لا يطَففَون الكيل والميزانْ
دخلت كلَّ متجرِ
وجدتها تبيعُ.. تشترى السرابَ بالسرابْ

يَممتُ نحر «مُنتدى»!

• شاعر يمنى مقيم بأمريكا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجدتُ ثم «الشايَ» و«القهوةَ» و«الموائدَ» المبثوثهْ

لكننى.. لم أجد الروادْ..

.. وجدتها فارغة إلاَ.. من الذباب!

حملتُ أحزانى ثقيلةً.. ثقيلةً.. ثقيلهْ

وجهت وجهى نحوَ بيتِ الله

كى أخلع الأحزان عند بابهِ

أغسلَ نفسى فى سنا محرابه

أشافه الحقيقةْ!

وحينما وصلتُ لم أجد سوق البوابِ

واقفاً بالبابْ

يمزق الكتابُ!

همهمتُ برهةً ورحتُ أرقبُ الرصيف:

الذاهبون.. أيبون

الآيبون.. ذاهبون

والرصيف

يُصعَدُ الأنين!

وموجةُ تدفع موجة فى زحمة الذهاب والإياب

يدوس بعضهم بعضا.. بلا شعور

.. وحين حدَقت وجدتُهم بلا عيونْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صرخت جَهدَ الصوت بينَ الناس

ولم يجب أحدْ

ولم أزل أواصل الصراخ

ولم يجد أحد..

وحين حملقت وجدتُهم بلا آذان!

أمسكتُ كلَّ عابر

هززتُه.. محاولا لا إبلاغه السؤال

هزَّ إلى رأسه المكدود.. هز منكبيه دونما جواب

وواصل الذهابَ والإياب

وحين حدَّقتُ وجدته.. بلا لسان!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغمضت عينيَّ لكى أكونَ قادرا على المسير..

سَدَدْتُ أذنى لكى أكون قادرا على السماع..

وكى أكون قادرا على الكلام..

.. طويتُ - خلف إطباق فمى - لسانى

ورحتُ ذاهبا وآيباً.. أذرَعُ الرصيف

أركضُ فى صفوفهم..

أبحثُ - متَّلهم - عن الإنسان

فى الإنسان!

الذى لم يره أحد

هو لا يعرف على وجه اليقين.. كيف أو متى واتته تلك الفكرة الجنونية.. ولكنه صمم على تنفيذ المغامرة الطائشة ولو كلفته حياته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما لأنه تقريبا غير مشغول بأى شيء شخصى.. وإن كان مهموماً دوما بحياة الآخرين.. فمهنته عادية.. وسكنه عادى.. وثقافته عادية.. وهو بلا أسرة.. ولكنه يتعرف كل يوم على أصدقاء جدد.. ويعتبر الناس جميعا أهله..

حتى ولو لم يعيروه اهتماما.. بل يسيطر عليه اعتقاد فى بعض الأحيان.. لو أن مكروها وقع له.. فلن يحزن عليه أحد.. لأن أحداً لم يشعر به أساساً.. ولن يحس أحد بجدوى حياته إذا عاش.. أو بأى صدى لفقدانها بموته.

راح يطوف المدينة مع دوران الشمس سيراً على الأقدام.. إلى أن توقف أمام أعلى عمائرها.. ربط جناحى الريش الكبيرين حول كتفيه وفوق ذراعيه.. خلع حذاءه.. وقف على سطح السور العلوى للعمارة الشاهقة.. نظر لأسفل.. وقذف بنفسه فى الهواء.. وظل سابحاً فى الفضاء فى اتجاه الرياح.

كان متفائلا.. فقد أراد أن يوقظ المدينة.. أحب أن يقول للناس أنه منهم وهم منه.. وأنه يحاول أن يكشف لهم عن حقائق لا يقرأونها فى الصحف.. ولا يستمعون لها بالإذاعة.. ولا يشاهدونها فى التليفزيون.. ولا يرونها مجسدة فى أفلام السينما وروايات المسرح.. ولا يجدونها فى الكتب.. ولايقولها ممثلو الحكومة.

صرخ بأعلى صوته وهو يقول لهم أنه لا يريد أى شىء لنفسه.. لأنه لا يمثل إلا نفسه.. فلا هو مدفوع من أحد.. ولا يربطه أى شىء بسلطة ما.. فهو ليس مهاناً .. أو خائفا من شىء.. كما أنه ليس طامعا فى شىء.. أو طامحا إلى شىء.. سوى أن يراهم يقظى يعملون أوقات العمل.. نائمين مستريحين أوقات الراحة.. فقد اعتاد أن يرى الناس سائرين نياماً بالنهار.. يتخبطون فى الشوارع والطرقات كفاقدى الوعى.. منكسى الرؤوس كالعميان.. سكارى وما هم بسكارى.. سهارى بالليل فى لهو ولغو كأنهم لايرغبون بعدهما فى الصحو أبداً.

ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. كان يخشى أن تخذله الريح وتتخدل ذراعاه تحت وطأة الجناحين الثقيلين فيسقط صريعا فى النهر قبل أن يشعر به أحد.

كانت أقصى أمنياته أن يراه أحد أهالى المدينة.. واحد منهم فقط تصله كلماته ليبلغ الآخرين برسالته.ينبه الجميع برؤيته.. واحد فقط يهز رأسه ولو بحركة عفوية نحو السماء فيشاهده وهو يصرخ فى البرية ليعتاد الآخرون بعد ذلك المشى مرفرعى الرؤوس.

كان يتمنى لو أن كلماته وصلت للآخرين فيجعل الناس يقرأون بعقولهم ويشاهدون بآذانهم ويسمعون بقلوبهم.. ويدركون أشياء جديدة غير التى استغرقتهم وجرفتهم إلى لا شىء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقط لو أن واحداً من الأهالى رفع رأسه لأعلى.. لكن أحداً لم يشعر به.. فلم يرفع أحد منهم رأسه أبداً!!

ملا اليأس قلبه وقرر الهجرة.. شق الفضاء نحو المجهول.. ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. وفى رجاء يائس.. ألقى بآخر كلماته التى تساقطت صارخة وهو يتأهب لمغادرة المدينة.

فى تلك اللحظة.. انزلق أحد المواطنين بقشرة موز.. سقط على ظهره وأصبح وجهه فى اتجاه السماء.. عندئذ كان الرجل الطائر قد اختفى تماما ولم يعد له أى أثر.. بينما حركة الناس فى الشوارع مازالت صاخبة ومضطربة وعلى غير هدى.. ولم يكفوا طوال سيرهم عن الحوارات العبثية.. دون أن يكون لأحدهم القدرة على التعبير عن رأى ما.. أو الرغبة فى الاستماع.. أو الوصول إلى أى هدف مشترك.. بينما المدينة بدت موحشة بعد أن توارت الشمس خلف الأفق.. وكان الفضاء الكونى غائما وشاسعا ومهيبا.. وممتداً بلا نهاية.

فتحي عبد السميع

خازنة الماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليوم بزوغ خير من ألف بزوغ

هل تتخلى؟

ما من أصداء تتردد لخطوطك بين السحنات البازلتية

أين هدير الحبر وقرقعة الريشة؟

أين الصندوق الممتلئ بأرجاء وبروج تتقافز؟

تلك البازغة تريدُكَ

كنت أهرول حول تخوم متخثرة

كالعادة منذ استأجرتَ دمى أرعى فى أعشاب القيظ تماثيلَكَ

لاح الكوثر مرميًا مثل الشال على صدر امرأة

برق ممشوق فى قبضة نوبى يتقدمها

والهودج يتهادى فوق سنام من مرجان وأباطرة مخلوعين

أنا أول عصفور أبصرها تبزغ متسربلة بنشيد أزرق

تطأ الأنات السكنية، يطفر من أقواس مفاتنها طير وصباحات

كنت مُراقًا حول الأوجاع العشوائية

أزرع تحريضًا وأهش بأحرفك على صهد الأفندة

صرخت: أخيرًا خازنة الماء على اليابسة

أنا أول دريش يفرك بسمتها فوق المبخرة

تصير الرائحة عكاكيز

تخلق في جوف الحارة قارعة كل شغاف

ها هي خازنة الماء توارب أيقونتها تتفقد هلوسة الشعبيين

لمن ترمي خاتمها؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تخطر فق كثيب من حدقات الظمأى

أعناق متعرجة تتسابق متباهية بلوادغها ووصيفات يتغامزن

البازغة تريدك فاطرح أياتك

كم كنت تنقب عن شرخ يرفعك إلى مخدعها

بعد قليل تنحسر القرحة عن مصباحك

تنزل عن كاهلك الوردة بيتًا بيتًا

تمتزج عظامك بحرير ويتوج دمك بأعراس

بعد قليل يسقط ميثاق جندني في لوثتكَ

أخيرًا ستفارق أعضائى يأملك المخبولين

ويحتفل رواق الأهل بعودة أنفاسى

تطبخ أمى الزغرودة، يدنو موكب خازنة الماء بنكهته المرجانية

هل تترك إشراقتها تجتازك هدرا؟

كم كنت تجند أسرابًا لتطلعك، يسممك أزيز الفقراء

وشباكك ليس سوى فخ جاوز سن اليأس وما انقبض على صيدٍ

ورم يزدهر بوقفتك، حلوق تتخبط فى سنّارات الظمأ

وبئر ماتت تلتف بسقف البيت

تحيط الروح بأنفاس شائكة وترصع مرمرها بكوابيس

لماذا ترتبك كجبل يفشل فى إخفاء ترهله؟

ما من جيش يبدأ من إصبعك تدفقه

أين التحليق المشغوف بكل منمنمة؟

أين الشبق المعتاد على تنويم الأفق وسلب هراوته؟

أين نواقيسك ودبيب زنابقها؟

رأسك محشور فى ثقب، عينك جاحظة

وفراغ أسود يقطر منها،

حشد يهدر:

- صبرًا أهل الحلم

- متى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- سنسير وراء بلابله حتى مصرعنا

- لا يكترث بخطو الخازنة

- عبيط

- هل يتخلى

- سيهاجم

- أنذكره برهان الفقراء على موسمه

حشد يهدر ويلوح بهياكله

سيسيل هتاف خلف بيارقك ويطمر ما يتحرش هاوية **هاوية، فاطرح أياتك**

تلقف كل أصم يتكئ على رنة

كل ضمير وارب زهرته لعدو، كل نهار يكشف عورته لحريمك

هل تتفرق واللحظة تدعوك لتجدل أسودها؟

تلك الخازنة بيدها عنق الطقس

تأمل كيف يكون قوام القيلولة لدنا ، وظليلا بضا

قل لشقوقك أن تصطفّ وترفع مشعلها

تتطلع خازنة الماء

ويوشك أن يتجاوز شباكك موكبها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الحميد سحمود

شمسكِ وضبابُ غربتنا

منذ متى والبعيدُ يقتربُ؟ ... يلوحُ في الأفقِ ثمّ يحتجبُ
هل ردّه عن ديارنا خطرٌ ... أم صدّه عن نفوسنا سببُ

حاولتُ لو ارتقى لعالمهِ ... فصدّني موجُ نورِه اللجبُ
مركبتي للضياءِ ما صمدت ... قد حطمتها هنالك الشهبُ
لا تسألوني إذا ملامحُهُ ... راحت على مقلتيَّ تضطربُ
أهو سرابٌ يلفُّ أعيننَا؟ ... أم ذا على طولِ دربنا لهبُ

يا أيها الحلم ما لأنفسنا ... عن فجرها في الظلام تغتربُ؟

أبحثُ عن صورةٍ مسافرةٍ ... خلف الغمامِ البعيدِ تحتجبُ
كلُّ الذي حولها يدافعني ... فالهمّ دون الوصولِ والنصبُ
والأمنياتُ التي تراودني ... بيني وبين امتلاكها ريبُ
تمتدُّ عبرَ الزمانِ أحجبةً ... هيهات عن مقلتيَّ تنسحبُ

عيناكِ لي في ضباب غربتنا ... شمسٌ تجلّت فكُشّفت سحبُ
عيناكِ لي يا حبيبتي وطنٌ ... له حياتي وقلّ ما أهبُ
أنتِ رجائي إذا تقاذفني ... حقدٌ وغشّى مسامعي كذبُ
أنتِ وهل لي سواكِ ملتجأٌ ... يسكنُ فيه فؤادي التعبُ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلمى الخضراء الجيوسى

ت: تحية خالد عبدالناصر

نازك الملائكة :
المرأة التى غيرت خريطة الشعر العربى*

سمعت عن **نازك الملائكة** للمرة الأولى عام ١٩٥٢ عندما كنت أقيم فى روما. كنت قد بدأت أشعر برغبتى فى العودة إلى كتابة الشعر، الذى كنت قد تركته منذ الصبا المبكر امتثالا لأمر أبى. ولذلك بدأت أشترك فى بعض المجلات العربية. وهناك وجدت اسمها، وكانت عندئذ فى سن التاسعة والعشرين محاطة بهالة من الاحترام والنفوذ. وبعد مرور سنة، ظهرت المجلة النقدية «الآداب» وأصبحت **نازك** على صفحاتها ـ فى خلال بضع سنين فقط ـ الملكة غير المتوجة للشعر والنقد الشعرى فى الخمسينيات واسمها أسطورة وشعرها مصدرا دائما ومدهشا للتكنيك المبتكر والصفاء الفنى. هى، مع **بدر شاكر السياب**، تجرؤا فى أواخر الأربعينيات على بداية حركة غيرت مجرى الشعر العربى للابد، وأصبح عملهما الريادى هو الأساس لكل التطورات المقبلة. وبجرأة وعبقرية قاما بتحرير القصيدة العربية من رتابة القافية الموحدة والبيت ذى الشطرين. وانضم عدد من الشعراء الموهوبين إلى الحركة التى بدأها شاعران عراقيان، وقد كانت الجرأة الملهمة لهذا الجيل، الذى أطلق عليه اسم «الجيل الرائد»، وبحثه المثابر وروحه التجريبية، وتحديه النفاق هى الصفات التى ولدت التغييرات العنيفة فى الشعر العربى.

وليس من الممكن معرفة مصدر إلهام كل من **الملائكة** و**السياب** معرفة حقيقية ولكن لاشك أنهما لم يكونا المكتشفين الأولين لفن الشعر الحر. فقد اكتشفه شعراء آخرون سابقون وأدركوا أنه من الممكن التأثير على بعض الأوزان العربية لتحطيم مقاومة قرون من الشكل العمودى للقصيدة وكانت هناك بعض التجارب المحدودة فى الشكل لعدة شعراء ثانويين أنتجت نصوصا قصيرة من الشعر الحر لم يعرها الشعراء والنقاد اهتماما. ولكن فى

آخر الأمر، استكشف الشاعر والمسرحى من حضرموت فى الجزيرة العربية **على أحمد باكثير**، فى الثلاثينيات، تكنيك الشعر الحر، القائم على تكرار «البحور المفردة» (القائمة على تكرار التفعيلة الواحدة) على عكس «البحور المركبة» التى تستخدم تفعيلة واحدة أو تفعيلتين. استكشف ذلك بذكاء وإدراك فى الثلاثينيات وبنجاح فنى بالغ فى أوائل الأربعينيات. وتجارب **باكثير**، مع ذلك، لم يعرفها الشعراء والنقاد عامة أو جمهور الشعر فى العالم العربى لأنها كانت تقدم على أنها تجارب فى الشعر الدرامى وليست محاولات لتحرير الشعر بينما لو قدم هذا التجريب فى الشعر لأثار رد فعل واسعا عند الشعراء والجمهور على قدم المساواة، والشعر الدرامى لم يكن يعتبر بمثابة تهديد خطير لتراث الشعر العربى وعادة كان يعامل بتساهل. وشرف بدء الشعر الحر كمغامرة شعرية يعود بالدرجة الأولى إلى **الملائكة** و**السياب**: أولا لتميز شعرهما وثانيا لأن محاولتهما كانت تجربة متعمدة فى التكنيك الشعرى نفسه، تهدف إلى تغيير شكل القصيدة العربية الموروث. نشرت **نازك** ديوانها الأساسى **شظايا ورماد** عام ١٩٤٩. ورغم أن إحدى عشرة من الاثنتين وعشرين قصيدة كانت من الشعر الحر، (بالإضافة إلى قصيدتها «الكوليرا» التى كتبتها فى ديسمبر عام ١٩٤٧ كمحاولة أولى فى الشعر الحر، فتجربة **الملائكة** الفنية الناجحة فى هذه القصائد وفى مقدمتها حيث قدمت أفكارها عن الشعر الحر ومجدت، بطريقة مبسطة فى ذلك الوقت، أهدافه وتفوقه الفنى، انطلقت تجربة الشعر الحر. لذلك فإنه جدير بأن ينظر إلى عام ١٩٤٩، تاريخ نشر **شظايا ورماد**، على أنه التاريخ الرسمى لانطلاق حركة تعد أهم ثورة فنية فى تاريخ الشعر العربى.

وكون هذا التاريخ يأتى عقب نكبة ١٩٤٨ الفلسطينية لايعنى أن انطلاق حركة الشعر الحر كان نتيجة لمشاعر اليأس وخيبة الأمل التى امتلأ بها المفكرون والكتاب العرب تجاه المؤسسات المختلفة فى العالم العربى، بما فى ذلك المؤسسة الأدبية.

وكما ذكرت سابقا، فالتجارب فى الشكل قامت منذ بداية القرن وحتى قبل ذلك، والقصائد الأولى من الشعر الحر كتبت ونشرت قبل ١٩٤٨، بما فى ذلك «الكوليرا» **لنازك** و «هل كان حباً» **للسياب**، التى نشرت فى ديوانه الأول «أزهار ذابلة» المطبوع فى القاهرة عام ١٩٤٧. والجدير بالذكر هنا قصيدة للبنانى **فؤاد الخشن**، الذى كان يقيم فى فنزويلا آنذاك، بعنوان «أنا لولاك» التى نشرت مبكرا فى أكتوبر ١٩٤٦، وهى قصيدة ناجحة مكتوبة بالشعر الحر[1]. وبالتالى فعلى الرغم من إمكانية مساهمة الحالة النفسية العامة فى تشكيل رد فعل أكثر إيجابية عند الجيل الصاعد من الشعراء إزاء ثورة عنيفة ضد السلطة الفنية للقصيدة الموروثة، لكن ينبغى أن ينظر إلى الوضع على أنه، فى المقام الأول، حركة فنية.

على الرغم من أن **السياب** كان يكتب وينشر فى نفس الوقت، إلا أن **نازك** هى التى تعرضت إلى الهجوم من مئات من محبى الشعر فى العراق، أولا ربما لأنها هى التى وصفت التجربة وأعلنت عنها بكثير من الثقة والحيوية الغضة والإصرار، وثانيا لأنها كانت امرأة تجرأت أن تضاهى التراث المقدس للشعر العربى، الذى كان حقا مقصورا على الرجال لوقت طويل، وأدخلت فيه ما كان يعد حينذاك فوضى خطيرة. حتى والدا **نازك**، بحكم كونهما شاعرين، وجدا محاولتها فى البداية غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازك الملائكة

مقبولة على الإطلاق. وكان هذا عندما كتبت عام ١٩٤٧ قصيدتها عن وباء الكوليرا الذى كان متفشيا فى مصر حينذاك. وعندما اعترض والدا نازك على التعدى على الموسيقى التقليدية للشعر، وتنبأ أبوها بفشل المحاولة، أجابت نازك: «قل ما تشاء، إنى واثقة أن قصيدتى ستغير خريطة الشعر العربى»[٢]. وفيما بعد وصفت نازك لى الشهور الأولى المقلقة بعد ظهور شظايا، بما فى ذلك الهاتف الذى لم يتوقف عن الرنين، والشتائم واللغة الفجة، ومما يشهد على جراتها وإصرارها هو استمرارها فى تجاربها وشروحها النقدية، فكانت تكتب مقالات طويلة ومتعاقبة عن الشعر عكست ذكاء ومعرفة واسعة. إن ظهورها فى أوائل الخمسينيات كان، دون أدنى شك، مثل زوبعة مفاجئة غير متوقعة على الإطلاق.

ورغم وجود شاعرات وكاتبات سبقنها، إلا أنهن لم يصلن إلى منزلتها ومسعاها النبيل لتغيير العالم من حولها فى المجالين الأدبى والاجتماعى. وكانت الشاعرة الفلسطينية، **فدوى طوقان**، تكتب فى هذا الوقت أنشوداتها للحب والحزن، فى الأغلب بطريقة أقرب إلى الأسلوب التقليدى لكن ملتزما لما كان ينتظر من شاعرة تكتب فى ذلك الوقت وكان مقبولا من الرجال. واسما الشاعرتين بدءا ينتشران متلازمين فى منتصف الخمسينيات دون أن يوجد توافق بينهما. فشعر **نازك** الملائكة الرفيع، ومعرفتها الواسعة، وبصيرتها النقدية، وموقفها النبيل والبالغ الجراة من حقوق واستقلالية المراة فى منتصف الخمسينيات لا يتعادل مع شعر **فدوى طوقان** الأبسط، حينذاك، وقبل أن تبدأ فى كتابة قصائد المقاومة المؤثرة والتى اشتهرت بها الآن، وكان ذلك فى فترة انعزالها السلبى واستغراقها فى الانطواء العاطفى. وزعامة نازك الجريئة فى مجال فن الشعر، وجديتها وثقتها العميقة فى النفس كانت مختلفة تماما عن الكاتبات الأخريات اللائى اعتمدن على رأى الرجال فى كتابتهن. حقا، إنها تعارضت مع كل معتقدات الرجل العربى عن المراة، فلم يعتد الرجال على استقلاليتها وسلطتها. فكانت لغزا للشعراء الرجال والنقاد الذين لم يستطيعوا فهمها أو تفسير الظهور المفاجىء للألمعية المؤنثة لدرجة تصل إلى السيادة، مشكلةً سابقة لم تعرفها المراة من قبل فى تاريخ الأدب العربى.

لو أننا تمتعنا بالخبرة ومعرفة طرق بعض الرجال «المفكرين» فى العالم العربى، لاستطعنا أن نتنبأ بالزوبعة التى كانت على وشك القيام والطريقة التى كانت ستهاجم بها، فى أول فرصة متاحة، من عدد من النقاد فى العالم الأدبى العربى. وحدث هذا عندما ظهر كتابها فى النقد «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢. وفى حقيقة الأمر فبعض ما طرحته فى هذا الكتاب قابل للجدل؛ وأنا قد عارضت بعضه. ولكن دقتها فى إعادة تقييم الحركة أعطى بعض النقاد فرصة منتظرة للقيام بهجوم مكثف. فقد رصدت نازك التجارب الفاشلة العديدة فى الشعر الحر لشعراء كثيرين ورصدت خروج المغامرة عن الطريق السوى، وكانت قد بدأت تخشى فشل التجربة فى النهاية. لقد كان حبها للشعر من ناحية وشعورها بالمسئولية من ناحية أخرى، هما اللذان حثاها على إمعان النظر فيما ينبغى ولا ينبغى أن يحاوله الشاعر، وبالتالى وضعت قوانين متشددة بينما كانت الحرية الفنية مطلبا فى البداية. أرادت أن تضع حدا على ما بدا لها من حرية فوضوية فى هذا الشكل الجديد كما سعت إلى إيقاف الشعر الردىء. وأثارها أيضا ما اعتقدت أنه محاولات

منحرفة الشاعرية لتقديم شعر نثرى فى حين أن النثر لديها لا يمكنه أن يكون وسيطا شعريا. وخشيت أيضا من نداء مجموعة مثل «شعر» لحرية أكثر فى اللغة والشكل، لأنها وجدت ذلك مدمرا وتآمرياً وذا دافع سياسى. وحرصها الجديد كان أشبه بالمخيب لأمل العارفين بالشعر، فبحكم كونها شاعرة متمرسة فنيا كان ينبغى عليها أن تدرك أن فى الفن لا يسود إلا ما هو فنى، وأن كل تلك النماذج الفاشلة ستنتهى فى سلة النسيان. كما أن موهبتها المتميزة فى الشعر وموسيقى الشعر كان ينبغى أن تقودها إلى تجارب أوسع فى الشكل بدلا من أن تجعلها حذرة.

ونفرت نازك أيضا مما شعرت بأنه الإذعان من جانب النقاد العرب للفكر النقدى الغربى. قالت:

«ومهما سيكون موقفنا لا نبالغ إذا قلنا أن موقف نقادنا من الفكر الأوروبى يكاد يكون موقف استخذاء. إن بعضهم يعتقد اعتقادا جازما أننا أقل موهبة من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلا إذا نحن أردنا أن ننشئ شعرا عربيا ونقدا. لا بل أنا أقول أن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبى المعاصر - لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها - وأن موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربى هذا، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها فى يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا»[٣].

لقد مر أكثر من خمسة وثلاثين عاما على كتابة نازك لهذا ومن الطريف أن نرى كيف تحققت نبوءتها على الرغم من جزئية التحقق. حقا لقد تفجرت قوة مبدعة جبارة فى خلال العقود الأخيرة فى كل ضروب الأدب العربى الذى يتميز الآن بالثراء والقوة. ومع ذلك، فقد حدث هذا دون الاشتراط الذى اقترحته نازك آنفا، أى ينبغى أن نثق فى قدرتنا الإبداعية. فلست واثقة من أن العرب المعاصرين يدركون بعد قوة وقيمة الأدب الذى يكتب بإبداع متدفق فى كل أنحاء الوطن العربى.

وليس هذا مجال الدخول فى أية تفاصيل إضافية عن القواعد النقدية التى حاولت نازك الملائكة أن تفرضها. ومع ذلك، فإنه ينبغى أن ندرك أن محاولة نازك الاحتفاظ ب «مستوى من الاستقامة والوعى فى التكنيك فى شكل ولغة الشعر» كانت صادقة، وعكست قلقا عميقا على تجربة شعرت بأنها هى نفسها قد بدأتها. «فقد كان التحذير من إهمال العديد من الشعراء هاما وصحيح التوجه، وقد قامت نازك الملائكة بخدمة كبيرة للشعر العربى المعاصر بإضاءتها لكيفية تجنب بعض أخطاء هذا الشكل الجديد»[٤].

وفى حدود علمى، لم تنضم نازك الملائكة إلى أية حركة لتحرير المرأة. إنها، مثل كثير من الكتاب المبدعين، انفرادية لا تستطيع أن تعمل بسهولة من خلال الجماعة. ومع ذلك كانت بلا منازع اللسان البليغ لحقوق المرأة ودافعت عن حقوقها القانونية بوضوح ومنطق. وقد أخذت موقف متحدثة باسم المرأة قبل أن يصبح هذا الأمر مسعى رائجا؛ فلم تكن من ضمن هؤلاء الذين يتبنون القضايا الرائجة بسهولة. وفى أوائل الخمسينيات ألقت محاضرتين أساسيتين تناولت فيهما، بجرأة وبلاغة لا مثيل لهما، قضية الحرية وكرامة المرأة العربية.

وكان عنوان المحاضرة الأولى، التى ألقتها فى «اتحاد المرأة» فى بغداد عام ١٩٥٣، «المرأة العربية بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطرفين: السلبية وقوة الأخلاق». وقالت فى المحاضرة: «تاريخ المرأة كان، حتى هذه اللحظة تاريخا سلبيا... والحق، إن تاريخ العبودية الإنسانية لا يشتمل على صفحة أشد سوادا من هذه الصفحة. فنحن هنا إزاء حرمان تام من كل حق من حقوق الحياة. وقد فقدت المرأة تدريجيا كل ما تملك حتى قدرها الإنسانى»(٥). ويمكن رصد هذا كما تقول نازك الملائكة فى أشياء متعددة نعتبرها طبيعية. ومن ضمنها (وهنا تشير إلى قيم الأعراف الإسلامية) الاختلاف فى القيمة بين الأقارب من جهة الأب ومن جهة الأم. فالمجتمع يميل إلى رؤية العم على انه اكثر اهمية من الخال، مما يشير حتما إلى أن الأب اكثر اهمية من الأم. ومظهر اخر من هذا التفاوت هو كون المرأة المتزوجة أعلى منزلة من غير المتزوجة وتمتعها بامتيازات اكثر بما فى ذلك احترام الناس لها:

«أفلا يدل هذا على أن قيمة المرأة فى عرف المجتمع ليست بشخصيتها وثقافتها وسلوكها، وإنما تأتيها هبة من زوجها؟.. وإذا كانت الشخصية تكتسب بمجرد الزواج فلا عجب فى أن يصبح العمل الوحيد الذى تسعى إليه هذه المسكينة هو الزواج»(٦).

وأجزمت نازك الملائكة بأن المرأة لم تساعد نفسها. فمثلا نزعت المرأة نحو الاختباء وراء ستار نفسى وذلك عندما تحاول أن تقنع نفسها بأن ما تفعله امتثالا لأمر أبيها أو أخيها هو فى الحقيقة ما تريده هى نفسها مثل ارتداء الحجاب. وفى نفس الوقت، ترى المرأة أن للرجل المعاصر موقفا متآمرا تجاه حريتها(٧). والعقبات التى يضعها الرجل فى طريقها تنبع من إحساسه بأن حريتها تسلب حريته... و عندما لا يقاوم حريتها، فهو غالبا ما يأخذ موقفا سلبيا منها. وهذا يعطى معنيين مختلفين للحرية، واحدا للرجال واخر للنساء؛ وتضيف:

«وقل فينا من يريد أن يلتفت إلى أن عبودية المرأة لابد أن تقابلها عبودية مساوية فى حياة الرجل... والحق انه ليس معقولا ولا منطقيا أن يعيش هذان الكائنان معا ثم يكون أحدهما حرا تمام الحرية والآخر مستعبدا تمام الاستعباد»(٨).

كما تضيف: «وهذا لأن عبودية هذه لابد أن تؤثر فى حرية ذاك. ولا مفر من هذا»(٩).

وتشير نازك الملائكة نقطة مثيرة عندما تقول أن النساء تحمل أعباء التزامات أخلاقية لاتسرى على الرجال. وهذا يجعلنا نستنتج أن هناك نوعان من السلوك الأخلاقى، واحد مرتبط بالمرأة وآخر مرتبط بالرجل. ومن ضمن الصفات ازدواجية المعايير:

«هناك مثلا صفة (الكرم) التى ينبل الرجل بها ويرتفع، فهى حين تصل إلى المرأة تصبح خلة مذمومة. وإنما المستحسن عندنا أن تكون المرأة (بخيلة).. وقد يكون الأصل فى هذا الاعتبار ما أشرنا إليه من أن الرجل يعتبر المال ماله وليس من حق المرأة أن تجود به.. وهناك حالة ثانية يتضح فيها الفرق فى الاعتبارات الأخلاقية بين المرأة والرجل. وهى حالة الحداد. فعندما يموت ميت تلتزم ابنته وأخته وأمه بحداد صارم يتضمن ملازمة البيت ملازمة تامة، ولبس ثياب سود كاملة، بينما يترك أخو المتوفى وابنه وأبوه أحرارا فما ينتهى مجلس الحداد حتى يخرجوا بحثا عن السلوان»(١٠).

ومع ذلك فأكبر حرمان تواجهه المرأة فى رأى نازك هو حرمانها من إرادتها. وهى تقدم مناقشة رائعة حول هذه النقطة:

«إن القانون الأخلاقى النافذ فى سلوك المرأة يفقد الشرط الأساسى فى كل قانون أخلاقى، ذلك الشرط الذى يجعل من الممكن أن نحكم على إنسان بالفضيلة وآخر بالرذيلة. والحقيقة أننا نستطيع أن نجد بعد قليل من التأمل الصافى، أنه لا معنى لأى قانون خلقى لايقدم للمرء حرية كاملة على مخالفته، وذلك لأن كل قانون أخلاقى إنما يكتسب قوته من افتراض حرية الناس فى اتباعه أو مخالفته. ومن هذه الحرية وحدها تنبع أخلاق الناس، وهى التى تجعل الخلق قابلا لأن نحكم عليه بالثواب أو الإدانة. كلما كان الخلق الإنسانى إلزاميا قل ميل المجتمع إلى اعتباره فضيلة. وكأن الفضيلة تصرخ بنا أنها لا تستحق الامتداح إلا إذا كان صاحبها مخيرا. فلا أخلاق مع القيود إطلاقا..»[١١].

ثم تضيف:

«والحق أن أغلب الأحكام قد دأبت على تناول النتائج بمعزل عن الأسباب فدرست سلوك المرأة بمعزل عن الالزامات الفادحة التى تقيدها، وبحثت عن الاخلاق فى حياة مخلوقة لاحرية لها من أى نوع، وتطلبت الشخصية حيث لاتوجد إرادة، والتمست حاضرا حيث لايوجد ماض ولا تاريخ... فلا أخلاق من دون حرية كاملة فى السلوك، ولاشخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها، ولا إنتاج فى أى حقل من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب نفاذة تدرك ما تريد... وهذا لأن الحرية هى التى تنتج الأخلاق، والأخلاق هى التى تنتج الشخصية، والشخصية هى التى تنتج الفن والفكر والإنسانية»[١٢].

وتضيف نقطة مثيرة عندما تنتقد التذكير والتأنيث فى اللغة. وتؤكد:

«إن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تدلنا دلالة موضحة على أن هذه اللغة لغة قوم يستهينون بالمرأة. فالتقديم فى النحو هو دائما للمذكر على المؤنث. والتغليب يذهب فى هذا مذهبا يحتم تغليب مذكر واحد على أى عدد من الإناث ولو بلغ الملايين»[١٣].

وفى محاضرتها الثانية بعنوان «التجزيئية فى المجتمع العربى» تناقش علل المجتمع العربى المعاصر عامة، ثم تنتقل إلى الحديث عن وضع المرأة. ومن وجهة نظرها، تجزؤ المجتمع هو العلة الأساسية التى تطلق ظواهر أخرى سلبية. وقد بدا لها المجتمع العربى فى منتصف القرن العشرين وكأنه يعانى من القلق الذى هو مؤشر يدل على حقيقة أن «جهة من حياتنا قد فقدت نقطة ارتكازها وبدأت تنهار»[١٤]. فنحن نشعر بالقلق لأننا قد بدأنا ندرك وجود حياة أفضل من التى نحياها. ويبدو الأمر وكأننا قد انشطرنا إلى نوعين من الوجود، نوع فى الحاضر المروع ونوع يطمح إلى مستقبل مشرق، مما يجعل الإنسان يقارن ويشرع فى الاعتراض.

ونتيجة أساسية لهذا القلق هى عدم استقرار المقاييس. وبهذا تعنى نازك الملائكة عدم استقرار قواعد السلوك التى لا تقوم على أساس فكرى مستقر. تقول: «نحن إجمالا قوم حائرون لا نملك آراء مستقرة ولا نثبت على خطط.. ومن هذا التقلقل الفكرى العام تنشأ الظاهرة الكبرى التى تتغلغل فى حياتنا كلها. وهى الظاهرة التى نختار أن نسميها بالتجزيئية، ونقصد بها جنوحنا إلى عزل الظواهر عن بعضها ودراستها مفصولة»[١٥].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونتيجة مباشرة لهذا التجزؤ هى نزوعنا نحو التضخيم: «فنحن نمنح بعض الظواهر قيمة أعظم مما تستأهله إلى جوانب الظواهر الأخرى»[١٦]. ومن أمثلة ذلك أننا نعتقد أن «السياسة» هى الموضوع الوحيد الجدير بشغل ذهن المواطن العربى، حتى أن المواطن العادى يعتقد اعتقادا راسخا أن كل النشاطات الأخرى ما هى إلا مظهر من مظاهر الرفاهية بالمقارنة، خاصة كل ما يتعلق باللغة والفن والجمال[١٧].

الظاهرة الأولى للتجزؤ فى المجتمع هى حقيقة أن المجتمع العربى مازال مجتمعا محافظا، رغم بعض المظاهر التى تعكس تطورات فى اتجاه التقدم. وكانت هذه التطورات قد ابتلعت وحجبت هذا التجزؤ فجأة، دون أن تغير اتجاهنا الداخلى[١٨]. ولذلك مازال الجوهر يحفظ نفسه فى صورة التقاليد الاجتماعية البالية. وكل ما تغير هو الظروف الخارجية، ولكن الأسس هى نفسها التى وضعها أجدادنا.

ونجد المحافظة على مستويين: مستوى يكون فيها الإنسان قادرا على الاختيار، ومستوى أدنى عندما تكون المحافظة مفروضة على الناس. ونجد المستوى الثانى خصيصة من خصائص مجتمع هرم وعاجز، شيئا يماثل التصلب الذى يحدث فى أوردة إنسان عجوز. وعندما نقدس المعايير الموروثة، يكون هذا لأننا نفضل الأمان الذى يضمنه تمسكنا بالقيم الموروثة. ولكن العقل البشرى ولد ليتجدد باستمرار بالأفكار الجديدة. وهذا التجديد ضرورى لأنه يطوره ويضفى عليه مرونة وقدرة على استمرار الحياة. ثم تقدم مجازا مثيرا: «إن السكون ينبغى أن يكون فاصلا بين حركتين، وهذا هو المقياس البيولوجى. إنه كالنقطة المنخفضة فى الموجة فائدتها أنها تهيئ لقمة جديدة. والموجة عندما تتريث فى نقطة منخفضة إنما تجمع طاقتها للحركة التالية»[١٩]. ولكن المحافظة التامة «تصبح.. تحديا للحياة وإلحادا بها»[٢٠].

عندما تتحدث نازك فيما بعد عن وضع المرأة فى المجتمع المجزأ، تصف مجتمعا مقسما إلى قسمين: الرجال والنساء. وهى محقة فى مقتها لعادة الحديث عن المرأة باعتبارها قضية من ضمن القضايا الأخرى مثل القضايا السياسية والاجتماعية والأدبية. وكأن كل هذه القضايا ملك للرجال فقط. ووجدت نازك أيضا أن المجلات الدورية والمحطات الإذاعية لديها أركان خاصة بالمرأة، فى الأغلب مبتذلة ومحدودة النطاق، فتتناول موضوعات سطحية كالأزياء والضيافة والموضوعات المنزلية «وغير ذلك مما لا تخلو منه حياة الإنسان دون أن يكون عنصرا تقوم عليه الحياة»[٢١].

وهذا التجزؤ يؤدى إلى تقسيم العمل بين الرجل والمرأة بطريقة قائمة على اختلاف النوع وليس على ميول الإنسان الطبيعية أو مهاراته، فما دامت المرأة امرأة، فينبغى لها أن تقتصر فى أعمالها على الواجبات المنزلية مهما كانت مهاراتها وميولها. وتقسيم العمل بهذه الطريقة أدى إلى نتائج نفسية واجتماعية خطيرة انعكست فى شخصية وسلوك المرأة. وهذا لأن الأعمال المنزلية لا تستمد إلا مقدارا قليلا من القوة الذهنية والنفسية لدى المرأة. وهذا ليس مجرد تبديد لا مبرر له ولكنه أيضا خطير بالنسبة إلى التكوين العام للمرأة بسبب التناقض الذى يحدثه فى قدراتها[٢٢].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذا انبثقت ثلاث نتائج: الأولى هى أن قدرات المرأة الذهنية أصبحت راكدة: «أما النشاط الذهنى فنحن نتفق على أنه نادر بين نسائنا المعاصرات حتى يكاد الرجل المتوسط يعده شذوذا حين يظهر»[٢٣].

وهذا الركود الذهنى فى المرأة يعوق التطور الصحى لقوتها النفسية؛ لأن «العاطفة ليست منفصلة عن الفكر لتنمو منعزلة عنه، وذلك لأنه يديرها كما يدير الجسم كله. ومعنى هذا أن المرأة إن كانت لا تملك ذهنا مرنا ناميا فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة، فالتفكير والشعور... ينموان معا. وحين يتوقف أحدهما ويشل يتعرض الآخر إلى التجربة نفسها»[٢٤].

وتقول **نازك الملائكة** أن الحقيقة هى أن المرأة الآن لا تمتلك شعورا متطورا أو ناميا وهى تعانى من الإفلاس العاطفى كما تعانى من إفلاس قدراتها الفكرية: «إن العاطفة ليست كمية ثابتة تمنحها الطبيعة للفرد وإنما هى كتلة تنتظر النمو والاتساع والنضج. إنها تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية الدقيقة المتصلة. ولهذا نجد أن الإنسان المثقف يملك من العواطف أضعاف ما يملك الجاهل»[٢٥].

فالعقل المتطور ينمى العواطف. والاكتمال العاطفى بكل ما فى هذه الكلمة من دلالة اجتماعية هو وضع رفيع ومعقد يميز الإنسان الناضج المتعلم عن الجاهل. وهذا الاكتمال العاطفى ليس موجودا فى حياة المرأة، لأن مستوى الحياة ونوع العمل اللذين تفرضهما الظروف الاجتماعية العصيبة، يقيدانها إلى تجربة عواطف غير ناضجة، لا اكثر[٢٦]. حتى أمومتها تصبح مقيَّدة لأن عواطفها محدودة وضيقة إلى درجة أنها تصبح عقبة لأبنائها، فتعوق استقلالهم العاطفى وتسبب لهم اضطرابا نفسيا مزمنا بدلا من أن يكون حبها مصدر الإرشاد الحنون والتوجيه المبدع[٢٧].

إنه هذا النقص فى نشأة المرأة النفسية الذى يبدأ وكأنه من بعض خصائص المرأة الأخلاقية، والتى يعتقد الأغلبية أنها كامنة فى طبيعتها. ومن الأمثلة لهذا «الشعور بالحسد، وهو ينشأ عن ضحالة عاطفية تشل قابلية الحماسة والإعجاب فى الإنسان. وهذا لأن القدرة على الحماسة مزية يملكها الناضجون عاطفيا، وهى تحميهم من أن يحسدوا الآخرين»[٢٨].

وتشير **نازك الملائكة** نقطة أخرى وهى موضوع الغرور الذى يبرره عدم نضج مشاعر بعض النساء. فالإنسانة المغرورة هى التى لاتشعر بالحماسة، ولذلك فهى لا تستطيع إدراك مظاهر الجمال والاكتمال والرقى عند الآخرين، وتعتقد أنها بالغة حد الكمال.

ونفس الشىء ينطبق على العناد، والتردد، والخوف والشك الذين تعتقد **نازك** أنها مما تتصف به المرأة فى العالم العربى. وهذه الصفات أيضا ليست إلا نتيجة للتطور النفسى المعاق عند البشر.

والنتيجة الثانية للتفريق بين قدرات الرجال والنساء هى ما تطلق عليه اسم ظاهرة التعويض: «إن الينبوع المتدفق حين يوضع فى وجه تياره سد مانع يغير اتجاهه وينسرب إلى أرض جديدة»[٢٩]. وعندما تضطر امرأة إلى تبديد طاقتها فى الواجبات المنزلية، فهى بحكم الاضطرار ستبحث عن مخرج جديد لهذه التيارات المكبوتة التى لابد لها من أن تتدفق: «ويبدو هذا التعويض فى حياة المرأة على صور كثيرة أبرزها الأناقة المسرفة»[٣٠]. وهى ظاهرة جنسية تهدف إلى جذب الجنس الآخر.

والنتيجة الثالثة لتقسيم العمل بين الجنسين هى أن المرأة قد فقدت ثقتها فى قدرتها الذهنية نتيجة لعملها المستمر بيديها. وقد ذكرت **نازك الملائكة** جمهورها أن هذا النوع من العمل الذى يترك للمرأة مازال ممقوتا من الرجل العربى الذى يرفض، متكبرا، أن يقوم به بنفسه. وتقول:

«لو أردنا أن نكون نزيهين لاتفقنا على أنها أعمال تافهة، ومن ثم فإن اقتصار المرأة عليها قد أدى تدريجيا إلى أن تهبط قيمتها فى عينى الرجل. ثم تعقد الموقف ففقدت ثقتها بنفسها... ومن ثم فنحن إذا أردنا نساء مواطنات أكمل عواطف وأقل سلبية فلابد لنا أن ندرس موضوع العمل دراسة جدية لا يمازجها الهزل ولا السخرية. إن التوزيع الحالى يحدث تأزما اجتماعيا مستمرا»[٣١]. وتسأل فيما بعد: «فإذا كان المجتمع قد وجد لحماية الأفراد فكيف يصح أن تقسر ملايين من النساء اللواتى يرغبن فى العمل خارج المنزل على العمل فى داخله؟»[٣٢].

ولابد أن نتذكر ونحن نستمع الآن، بعد أن شملت حركة تحرير المرأة العالم بما فى ذلك مناطق كثيرة من الوطن العربى، وملأت الكون بالمناقشات والاحتجاج، أن **نازك** كانت تتكلم فى أوائل الخمسينيات. ولم يكن قد ناقش أحد هذا الموضوع بتوقد أكثر منها. وهى ليست شاعرة عبقرية فحسب، بل تتميز بصفات أخلاقية رفيعة: الاستقامة والأمانة البالغة، والصدق العميق، والذكاء اللماح وهى صفات تشير فورا إلى أنها إنسانة استثنائية ولها صفات رائعة.

ومن الواضح من هذه المناقشات فى أوائل الخمسينيات أن **نازك** كانت تفكر أساسا بطريقة علمانية. ومع ذلك، يقال لنا من كاتبة سيرتها أن مشاعرها الدينية ساعدتها فى فترة وجودها فى أمريكا فى أوائل الخمسينيات. وقد قالت لى **نازك** نفسها فى الثمانينيات عندما كنت أقابلها فى زياراتى للكويت أنها لم تكن مؤمنة فى بداية مسيرتها، وأنها اهتدت فيما بعد. على أية حال، بدأ إيمانها الجديد يبرز فى شعرها فى أواخر الستينيات، ثم فى زيها. هل من الممكن أن تكون هذه التقوى الدينية العارمة التى نراها فى شعرها مجرد ملاذ من الصدمة والألم التى تعرضت لهما عندما هاجم عدد من النقاد كتابها فى النقد هجوما حاقدا كما سبق أن ذكرت؟ هؤلاء النقاد الرجال الذين وجدوا أنهم يتعارضون مع أفكارها الشعرية هاجموها بطريقة لا يستطيعون أن يهاجموا بها رجلا ناقدا، وخاصة واحدا بمثل هذه الخلفية من الزعامة الناجحة. وليس هناك ضرر فى الاختلاف، ولكن يوجد ضرر فى الفظاظة، والظلم، والكلام الزاعق والهجوم الرنان الذى يجده الرجال - حتى «المفكرين» - سهلا للالقاء على النساء. فقد وثب النقاد الرجال عليها ناقمين، ولم يتذكروا الدور الرائد الذى لعبته، والإبداع والحساسية والبراعة فى أغلب نقدها كما نسوا صفة عظيمة وملازمة لعملها، وهى صفة سامية تشهد دائما على استقامتها الفكرية: أنها كانت مبتكرة أفكارها التى نتجت ربما عن قراءات هائلة فى الحضارتين العربية والإنجليزية، ولكن ملكها، وحصيلة إبداعها وعبقريتها. لم تكن أبدا مقتبسة، تردد مقولات نقاد بعيدين، كما هو الحال عند كثير من نقادنا.

لسبب غريب، اهتز وضع **نازك** بعد ذلك، خاصة مع نزوعها المتزايد نحو المحافظة. إنه لأمر مروع أن نرى كيف أصبح عالم الطليعة التى كانت قائدة ومرشدة له

قبل ذلك بأقل من عقد قادرا منذ تلك اللحظة على تجاهل عملها، ونلاحظ محدودية البصيرة فى مجال النقد العربى المعاصر. إنه أمر لايصدق، مثلا، كيف أن هذه القصائد التى اعتادت نازك أن تنشرها على التعاقب فى مجلة الآداب، والتى كانت دائما تثير العجب والدهشة والبهجة، وتخلق متعة جمالية عظيمة ونشوة شعرية حقيقية فى معاصريها، وأنا منهم، قد صُرف النظر عنها لأنها لم تعد على نسق الطريقة السائدة فى الشعر الآن فى العالم العربى. كيف يفقد الفن الحقيقى قيمته؟ وكيف يرتد خلق فنى إلى الوراء ويفقد مكانته، وبذلك يشكل فنونا دون تاريخ أو سوابق؟ وكيف يستطيع ناقد يتميز باحترام الذات أن يتجاهل ما كان فى وقت ما تجربة شعرية متميزة لأن تجارب أخرى جديدة قد حدثت؟ وقد شهد زماننا كثيرا من الشعراء الرديئين الذين صوروا باعتبارهم شعراء كبارا لأنهم قرضوا الشعر السياسى وأطلقوا بيانات جماعية. وكثير منهم كرموا وحصلوا على جوائز أيضا. وفى هذا الزمن، الذى يشهد حركة المرأة، حيث دخل كل من الرجال والنساء فى المعركة لتحرير المرأة، والبعض من باب تبنى القضايا السائدة المربحة، كيف تنسى كتاباتها فى أوائل الخمسينيات للدفاع عن الحقوق المتكاملة للمرأة واستقلالها فى حين ينبغى أن تُعطى إلى كل دارس فى العالم العربى ليدرسها ويستوعبها؟.

ومع ذلك، كان هذا ممكنا بسبب أمرين حدثا فى نفس الوقت. الأول كان أن الطليعيين الذين تأثروا بتزايد بالأساليب ووجهات النظر الغربية تجنبوها ورفضوا شعرها الجديد المحافظ (رغم أن بعضه كان جميلا للغاية) بالإضافة إلى تجاهلهم للشعر الأفضل الذى كتبته فى الخمسينيات وأوائل الستينيات. وهذا لا يعنى أنها نسيت، فقد كُتب أكثر من كتاب عنها وعن شعرها، ولكن لم يكتب أحد تقريبا من النقاد البارزين بإنصاف وتقييم جمالى لعملها والدور المتميز الذى لعبته؛ وهو أمر تستحقه نازك. أما الأمر الثانى فكان التدهور الحضارى العام الذى اجتاح العالم العربى مع تدفق النفط والتشويه الحضارى الذى أحدثه. وفى هذا المناخ اللاحضارى العام، رأينا، فى العقدين الأخيرين، صعود كثير من الشعراء والنقاد الرديئين. ويشهد على انخفاض مستوى النقد المعاصر وتدهور الذوق العام المستمر، كما يشهد على المسيرة القاتمة للحضارة العربية نفسها، ومستقبلها المريب أن الكثير من الذين لايتساوون مع نازك فى شعرها، ونقدها ومجال فكرها، يكرمون باستمرار فى حين لم تفكر واحدة من هذه المؤسسات ذات الثراء الجديد التى تقدم الجوائز أن تكرم المرأة التى خططت بجرأة رائدة لا مثيل لها وبصيرة لامنافس لها، لثورة شعرية قامت بتغيير الشعر العربى فى وقتها وفى كل أزمنة المستقبل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

• محاضرة القيت بالإنجليزية فى السويد.

١ ـ انظر «انا لولاك» في مجلة الآداب (بيروت). كانت نازك تنشر في الأربعينيات في الآداب (بما في ذلك قصيدة عمودية في فبراير ١٩٤٦) حيث نجد قصيدة من الشعر الحر لفؤاد الخشن. للتفاصيل انظر إلي المجلد الثاني من كتابي (بالإنجليزية): **التيارات والمدارس في الشعر العربي الحديث** (لندن: ابريل، ١٩٧٧)، ص ٥٥٧ ـ ٥٦٠ ـ ٦٠٥ ـ

٦٢٦. من ناحيته اعترف السياب باهمية اعمال علي احمد باكثير في الثلاثينيات والاربعينيات.

٢ ـ حياة شرارة، **صفحات من حياة نازك الملائكة** (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤)، ص ١٢٠.

٣ ـ **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨) ص ٣٣٦ ـ ٣٣٧.

٤ ـ راجع ص ٦٠٧ من المجلد الثاني من كتاب١٠: **التيارات والمدارس في الشعر العربي الحديث**.

٥ ـ نازك الملائكة، «المرأة العربية بين الطرفين: السلبية والأخلاق»، **الآداب**، ديسمبر ١٩٥٣، ص٢.

٦ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٧ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٨ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٩ ـ المرجع السابق، ص ٢.

١٠ ـ المرجع السابق، ص ٦٦.

١١ ـ المرجع السابق، ص ٦٦.

١٢ ـ المرجع السابق، ص ٦٧.

١٣ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٤ ـ نازك الملائكة، «التجزيئية في المجتمع العربي»، **الآداب**، مايو ١٩٥٤، ص١.

١٥ ـ المرجع السابق، ص١.

١٦ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٧ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٨ ـ المرجع السابق، ص ٢.

١٩ ـ المرجع السابق، ص ٣.

٢٠ ـ المرجع السابق، ص ٣.

٢١ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٢ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٣ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٤ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٥ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٦ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٧ ـ المرجع السابق، ص ٧٢.

٢٨ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

٢٩ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

٣٠ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

٣١ ـ المرجع السابق، ص ٧٦ ـ ٧٧.

٣٢ ـ المرجع السابق، ص ٧٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريال جبورى غزول

أم القصـــائد

فى مجال الحديث عن نظرية نازك الملائكة فى الشعر ومنظورها إلى الشعرية، يكاد النقاد جميعًا يعتمدون على كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) ومقدمات دواوينها ومقالاتها وتصريحاتها بهذا الشأن بما فى ذلك ردها على والديها عندما استغربا واستهجنا قصيدتها «الكوليرا» (١٩٤٧) التى جاءت بنسق جديد فى الشعر العربى. ولكن هناك بالإضافة إلى ما سبق مصدرًا آخر غير مطروق يمكننا أن نعول عليه فى استقصاء مذهب نازك الشعرى، وهو قصائدها التى تدور تحديدًا حول ماهية الشعر والتى تصنف نقديًا فى باب «قصيدة فن الشعر» أو «قصيدة عن القصيدة» أو كما أطلقت عليها «أم القصائد»، فهى تقدم مفهومًا للشعر والشعرية وبالتالى فهى مولدة للقصائد لأنها تقدم تصورًا وتنظيرًا لها. فهى تعكس ذاتها، كبعض الأفعال الارتدادية يتطابق فيها الفاعل والمفعول به. وفى هذا السياق أود - منعًا للالتباس - القول إن هذه المقالة لا تبحث عن استخلاص منظور نازك الملائكة للشعرية من خلال إنجازها الشعرى وعبر تطبيقاتها وممارساتها فى القصيدة، وإنما مما تقوله شعريًا عن الشعر، أى من الرسالة التى يمكن استبطانها من قصائدها التى تتخذ من الشعر والشعرية ثيمة محددة.

ونجد الشعر الذى يدور حول الشعر معروفًا فى التراث الغربى والعربى، مما كتبه الشاعر الرومانى هوراس بعنوان «فن الشعر» (Ars Poetica) فى العام العاشر قبل ميلاد المسيح (وإن كان فى حقيقة الأمر ليس إلا رسالة منظومة ومرسلة إلى رب عائلة بيزو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغرض توجيه أبنائه فى قضايا الشعر والأدب) وتائية ابن الرومى الشهيرة (التى قالها فى إسماعيل بن بلبل) وأبيات متفرقة لأبى تمام ولذى الرمة، وكثير من سوناتات شكسبير وخاصة تلك التى تحمل رقم ٥٥ والتى قام بمعارضتها والتناص معها كل من الشاعر ارتشيبولد ماكليش والشاعر روبنسون جيفرز. كما كتب الشاعر الفرنسى مالارميه قصيدة تعرف بسوناته إكس أو «السوناتا التى ترمز إلى ذاتها»، وكتبت الشاعرة الأمريكية إميلى ديكنسون قصيدة عن الشعر بعنوان «أقيم فى الإمكانية»، والشاعرة الأفرو - أمريكية المعاصرة نيكى جيوفانى قصيدة بعنوان «الشعر»، والشاعرة ماريان مور أيضا كتبت قصيدة بعنوان «الشعر»، ولكن ربما أشهرها على الإطلاق قصيدة ارتشيبولد ماكليش (غير التى عارض فيها شكسبير) التى تحمل العنوان اللاتينى لقصيدة هوراس المعروفة «ارس بويطيقا» حيث ينتهى بالمقطوعة الأخيرة قائلا: «ليس على القصيدة أن تعنى/ بل أن تكون». وهناك قصيدة أخرى شهيرة عن فن الشعر لشاعر ويلز الكبير ديلان توماس بعنوان «فى حرفتى أو الفن المتجهم» حيث يعبر فيها عن دافعه فى كتابة الشعر.

وقد كتبت نازك الملائكة قصائد موجهة إلى شعراء أو عن شعراء؛ منها «مأساة الشاعر» و «في عالم الشعراء» و «إلى الشاعر كيتس» و «صوت الشاعر»، ولكنى سأركز فى هذا السياق على قصيدة واحدة بعنوان «إلى الشعر» مكتوبة فى عام ١٩٥٠ فى ديوان «شجرة القمر» (وهى مرفقة فى الملف)، وذلك لأنها تكثف مفهوم نازك الملائكة للشعر وتقدم منظورها لمصادره ولعملية الإبداع الشعرى.

«إلى الشعر» قصيدة تخاطب الشعر؛ فهى ليست بيانًا شعريًا أو وصفًا لماهية الشعر كما نجد فى كثير من القصائد المذكورة أعلاه، بل هى مخاطبة مجرد هو الشعر فى خمس مقطوعات. وتشخيص المجرد هنا يأتى فى المقام الأول من امتلاكه صوتًا، فالشاعرة فى القصيدة تخاطب الشعر قائلة: «صوتك سوف يثوب لحياتى». إنها تنتظر صوت الشعر، مما يدل على أن الشعر بالنسبة لشاعرتنا يرتبط ارتباطًا حميميًا بحاسة السمع، وتتراكم فى القصيدة الكلمات التى تشير إلى المسموع: «ضجيج»، «هتافات»، «صدى»، «يغنين»، «لحن»، «أسمع»، «غناء»، «أغنيات»، التى تتكرر فى أكثر من صيغة وتركيب فى القصيدة حيث نقع على «ذلك الصوت، صوتك سوف يثوب فى المقطوعة الأولى والثانية، كذلك: «وسأجمع ذرات صوتك» فى المقطوعة الثالثة والرابعة، ومرتين: «وسأسمع صوتك» فى المقطوعة الخامسة. وصيغة المستقبل فى هذه اللوازم تجعل المتلقى يدرك أن الشعر لا ينبع من الشاعرة كفيض ذاتى وإنما سيأتيها من أماكن مختلفة فتجمع «ذراته» من هنا وهناك. فى المقطوعة الأولى نتعرف على مصادر الشعر عند نازك : من التراث القديم «من بخور المعابد فى بابل الغابرة» ومن الحياة اليومية بنسقها الزراعى والريفى والشعبى «من ضجيج النواعير فى فلوات الجنوب».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك ربط مضمر فى هذه المقطوعة بين حضارة الرافدين القديمة والاقتصاد الزراعى فحضارة العراق القديمة من أوائل الحضارات التى عرفت الزراعة والرى واستخدمت النواعير. الحاضر الرعوى إذن يرتبط بالقديم الغابر على المستوى الأعمق، ويتلون بالطبيعة والمكان. من البدء تربط نازك الملائكة الشعر بالمقدس عبر «بخور المعابد» وبالعمل عبر «ضجيج النواعير... وصدى الحاصدات»، والطبيعة التى تتجسد فى «قمرية» و«ضفدعة» و «سنابل». ومن المهم أن نشير إلى حضور البعد الأنثوى إن لم يكن النسوى فى مطلع هذه القصيدة؛ فالمشهد يقدم نساء عاملات «حاصدات» وهنا جمع المؤنث السالم يتضافر مع «قمرية» مؤنثة قمرى (وهو ضرب من الحمام معروف بحسن الصوت)، و «ضفدعة» ذات الصوت الرتيب. والتأنيث هنا مرتبط بالصوت، فالحاصدات «يغنين لحن الغروب» ولكل من القمرية والضفدعة هتافاتها. وهذا الصوت الشعرى ذو طابع ليلى؛ فالقمرية ساهرة والحاصدات يغنين «لحن الغروب» وصوت الشعر يأتى محملاً «بعبير مساء حزين» والضفدعة تهتف فى «الدجى النعسان» وصوتها يملأ «الليل». لماذا الليل والشعر؟ إن الليل هنا مجاز كنائى يدل على الانتظار والحلم والأسرار، فهو زمن الصوت الآخر لا الصوت اليومى، زمن ذلك الصوت المتميز «بصدى شاعرى غريب». ونجد فى خضم الكلمات المأخوذة من المجال السمعى فى هذه المقطوعة حضور كلمات تؤشر إلى حاسة الشم: «بخور»، «عبير»، «الأرج».

وفى المقطوعة الثانية من القصيدة تستمر الشاعرة فى استخدام ما ينتمى إلى حاسة السمع: «الصوت، صوتك، سمع، وأسمع، غناء، صدى» بالإضافة إلى حاسة الشم «عطرته»، لتزيد إليهما الذائقة، فبيت مثل «وهى تمتص سكرى، رحيق السماء» يشير إلى وليمة سماوية تتشرب فيها غصون الشجر بماء المطر. إن الصورة غذائية أكثر منها إيروسية فى هذا السياق؛ فهى تستحضر النحل وهو يمتص رحيق الزهور ليصنع منها عسلاً، وما هذا إلا توطئة شعرية لخاتمة القصيدة التى تنتهى بسر الشعر «المعسول»، كما أن الأجواء الليلية التى تنشرها الشاعرة منذ مطلع القصيدة تمهد لمتعة القارئ عندما يقع فى المقطع الرابع على «ليلة شهرزادية الأجواء» وكيف أن هذه الإشارة تنقله إلى «ألف أسطورة عن شباب الوجود» فى المقطع الخامس. وقد يكون هناك إشارة متضمنة فى البيت المذكور «وهى تمتص سكرى، رحيق السماء» إلى الأساطير البابلية التى كانت تفسر ظاهرة المطر باعتبارها إخصاباً للأرض.

ومما يرجح أن هناك ظلالا إيروسية وأسطورية فى الظواهر الطبيعية كما تقدمها الشاعرة فى هذه القصيدة هو وقوعنا فى المقطع الثالث على «غرام الظلال بالسواقى».

إن هذه الحسية التى تطالعنا فى وصف صوت الشعر واستشرافه تجمع بين تراسل الحواس، كما عند رامبو وغيره من الإشراقيين، فرحيق السماء «عطرته الغيوم بالرؤى» (تداخل حاسة الشم بحاسة النظر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والساهرون «يرشفون خرير المياه» (تداخل حاسة الذوق بحاسة السمع) والشاعرة تحس «صداه الملون يملأ كل طريق/ بالشذى بندى الألوان» (تداخل الصوت باللون وبالرائحة). وكلمات مثل «النشوان»، «سكرى»، «ضحكات النعيم»، «انفعال الطبيعة»، «لحظات الجنون» تصبح النتيجة الحتمية والمجاز المصاحب لتراسل وتداخل الحواس فى القصيدة.

إن لهذه الحسية التى تتماحك مع الأسطورى وجها تأمليًا وفلسفيا. ففى المقطوعة الثالثة نجد نقلة إلى الكينونة والوجود، حيث يبدو الشعر وكأنه صوت الطبيعة بغنائيتها وفلسفتها. والبعد التأملى ينطلق من إدخال مصطلحات مثل «الوجود»، «وقار»، «فلسفة»، «الأفكار»، «اكتئاب»، وإن كانت تنسب إلى المراعى والجداول والغنم. ليس هذا تشخيصا فحسب للطبيعة ولكنه تحويل الحسى إلى تجريدى عبر التشخيص. هنا تصبح الطبيعة أكثر من منطلق لأحاسيس جمالية: تصبح مصدراً للفكر التأملى فى الكون، وهذا مؤشر إلى تماس الشعرى بالصوفى. إن استنطاق الشاعرة لكائنات عجماوية من زنابق وصنوبر وذئاب وجداول وينابيع يأخذ بعد الكشف الصوفى وكأن الكون مصحف يقرأه الشاعر.

وتستطرد الشاعرة فى المقطوعة الرابعة من قصيدتها لتكرر مرة أخرى أنها ستجمع ذرات الصوت الشعرى، لكن هذه المرة من الذاكرة «من ضحكات النعيم/ فى مساء قديم/ من أماسى دجلة يثقل أجواءه بالحنين/ مرح الساهرين». وهنا تستحضر الشاعرة من ذاكرتها أمسيات السمر على شاطئ دجلة (كما كتبت عنها صديقتها ديزى الأمير فى هذا الملف)، ولكن الذاكرة الفردية تتضامن مع الذاكرة الجماعية؛ فهى تطلق على المشهد الشاعرى الحالم على ضفاف النهر «ليلة شهرزادية الأجواء». وتعزز المقطوعة الخامسة الذاكرة الجماعية باستدعائها للبعد التاريخى والأسطورى «عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود/ عن حكايات صبيان عاد/ لصبايا ثمود/ وأقاصيص غنت بها شهرزاد/ ذلك الملك المجنون». وفى خاتمة القصيدة تعبر الشاعرة عن فرحها لإدراكها سر الشعر: «أنا أدركته أنا وحدى وصمت الزمان». فبعد أن كانت القصيدة كلها فى انتظار صوت الشعر وتوقعه فى المستقبل نجد الخاتمة تستخدم الفعل الماضى لتؤكد على ثقة الشاعرة فى إدراكها لسر الشعر وتماسها مع جوهره، هى و «صمت الزمان» كما تقول. والزمان يشير إلى تعاقب العصور أو التاريخ، وهو ليس تاريخ الأقوياء والمنتصرين الزاعق بل هو التاريخ الصامت، تاريخ البشرية التى لا صوت لها ولكنها تدرك أسرار الشعر.

ويتخذ الشعر فى هذه القصيدة صفة «الأبدية» توكيدًا لديمومته وقداسته التى سبق أن تم التلميح لها فى مطلع القصيدة عبر «بخور المعابد». كما أنه يتشكل من أبجديات الكائنات وأصواتها: قمرية، ضفدعة، ذئب، خروف، شجرة، جدول، زنبقة، إلخ. وهو يطلع من الذاكرة الفردية والجماعية. إنه صوت الفرد والجماعة والبشرية والكون، ولا يقدر على التقاطه إلا الشاعر الذى ينصت له

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبشرية عندما تصغى له. الشعر إذن لا يهبط من السماء على الشاعر ولا يوسوس به شيطان الشعر، وإنما يتسرب إلى أعماق الشاعر عبر الطقوس الإنسانية والظواهر الطبيعية والتاريخ الثقافى. الشعر إذن ملقى على قارعة الطريق، لكن صوته خافت لا يلتقطه إلا مرهف، شفراته موزعة لا يجمعها إلا شاعر. فالمبدع لا يخلق بقدر ما يكتشف: يصغى فيسمع، ينتبه فيدرك.

إن «أبدية» الشعر عند نازك الملائكة تتقاطع مع «أبديته» عند شكسبير فى سوناتا ٥٥ فهو الذى يصمد أمام الزمن، ولكن الشاعر الإنكليزى يتخذ من أبدية الشعر منطلقاً لتمجيد ذات الشاعر وتضخيمها، بينما شاعرتنا تتوارى ذاتيتها وراء مصادر الشعر وينابيعه فى الطبيعة والتاريخ. ونجد عند ماكليش ما نجد عند نازك الملائكة: هذه القرابة بين الشعر والطبيعة، بين الشعر والذاكرة، بين الشعر وتاريخ البشرية، ولكن الشاعر الأمريكى يتكلم بصيغة المشرع الذى يسن قانوناً فيكرر «على القصيدة أن تكون...» بينما عند الشاعرة العراقية نجد فرحة المريد عندما يستشف أسرار الكون. الشعر عند نازك الملائكة يأتى قبل المبدع والشاعر هو الذى يكتشفه، أما عند شكسبير وماكليش فالشاعر يأتى قبل شعره وهو الذى يبدعه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازك الملائكة

إلى الشعر*

من بخور المعابد فى بابل الغابره
من ضجيج النواعير فى فلوات الجنوب
من هتافات قمرية ساهره
وصدى الحاصدات يغنين لحن الغروب

* ديوان نازك الملائكة، المجلد الثانى. بيروت: دار العودة، ١٩٧٩ (ط٢).

ذلك الصوت، صوتك سوف يؤوب

لحياتى، لسمع السنين

مثخنا بعبير مسا، هزين

أثقلته السنابل بالأرج النشوان،

بصدى شاعرى غريب

من هتافات ضفدعة فى الدجى النعسان

يملأ الليل والغدران

صوتها المتراخى الرتيب

• • •

ذلك الصوت، صوتك سوف يؤوب

لحياتى، لسمع المسا،

سيؤوب وأسمع فيه غنا،

قمرى المذوبة فيه صدى من ليالى المطر

من هدو، غصون الشجر

وهى تمتص سكرى، رهيق السما،

الرهيق الذى عطرته الغيوم

بالرؤى، بتحايا النجوم

• • •

ساجوب الوجود

وساجمع ذرات صوتك من كل نبع برود

من جبال الشمال

حيث تهمس حتى الزنابق بالأغنيات

حيث يحكى الصنوبر للزمن الجوال

قصصا نابضات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالشذى، قصصا عن غرام الظلال
بالسواقى، وعن أغنيات الذئاب
لمياه الينابيع فى ظلل الغابات
عن وقار المراعى وفلسفة الجدول المنساب
عن خروف يحس اكتئاباً عميق
ويقضى النهار
يقضم العشب والأفكار
مفرقا فى ضباب وجود سحيق
...
وساجمع ذرات صوتك من ضحكات النعيم
فى مساء قديم
من أناس دجلة يثقل أجواءه بالحنين
مرح الساهرين
يرشفون خرير المياه
وهى ترطم شاطئهم ، وضياء القمر
قمر الصيف يملأ جو المساء صور
والنسيم يمر كلمس شفاه
من بلاد أخر
ليلة شهرزادية الأجواء
فى دجاها الحنون
كل شئ يحس ويحلم حتى السكون
ويهيم بحب الضياء
...
وساسمع صوتك حيث أكون
فى انفعال الطبيعة، فى لحظات الجنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين تثقل رجع الرعود

الف أسطورة عن شباب الوجود

عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود

عن حكايات صبيان (عاد)

لصبايا (ثمود)

وأقاصيص غنت بها شهرزاد

ذلك الملك المجنون

في ليالي الشتاء

وسأسمع صوتك كل مساء

حين يغفو الضياء

وتلوذ المتاعب بالأحلام

وينام الطموح تنام المنى والغرام

وتنام الحياة، ويبقى الزمان

ساهرا لا ينام

مثل صوتك، بل، الدهى الوسنان

صوتك السهران

في حنينه العميق

صوتك الأبدى الذى لا ينام

فهو يبقى معى سهران

وأحس صداه الملون يملأ كل طريق

بالشذى بندى الألوان

صوتك المجهول

أنا أدركته - يا فرحتا - سره المعسول

أنا أدركته أنا وهدى وصمت الزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد بريرى

الصوت الغاضب
فى ديوان نازك الملائكة

رغم استغراق شاعرتنا الكبيرة نازك الملائكة فيما يبدو تأملات مثالية حالمة، فى عدد غير قليل من قصائدها، ورغم شيوع نبرة الحزن الهادىء والشجن المحلّق، فإن صرخة من الغضب والاحتجاج تتخلّل ديوانها كله. يبدو ديوان شاعرتنا الرائدة، على هذا، مثل فضاء فسيح تشيع فيه أنغام هامسة، يقطعها بين حين وآخر عزف حاد هادر، تتردّد أصداؤها فى جنبات هذا الفضاء المتسع.

وسوف أحاول فى الصفحات التالية تتبّع هذا الصوت الهادر متلمساً بعض تجلياته وخصائصه، من خلال النظر فى معجم شاعرتنا الحافل، كما سنتبين، بما يدلّ على معانى الغضب والرفض.

يظهر صوت شاعرتنا الهادر فى شغفها الواضح بمعجم الغضب والثورة والجنون والانفجار والتشظى، وغيرها من كلمات تنتسب إلى مجال دلالى بعينه يزكّى معنى الاحتجاج والرفض. كأن شاعرتنا، من خلال هذا المعجم المحرق، تسعى إلى نقض الوجود. حين تحبّ الذات الشعرية فإنها تحب بجنون، وحين تكره فإنها تكره بجنون أيضاً، بحيث يصبح الجنون ذاته، بما يتضمنه من معنى الانخلاع النهائى هو هدفها الكبير. فى قصيدة «صراع»[1] تبدأ قائلة:

احب احب قلبى جنون

وسورة حبه عميق المدى

بيد أن سورة الحب ها هنا ما تلبث أن تتمخض عن سورة مقت، وذلك حين تذكر الكره قائلة:

واكره .. اكره .. قلبى لهيب

وسورة مقته كبير كبير

إن إضافة «سورة» إلى الحب مرة وإلى المقت مرة أخرى يدل على شغف الأنا، لا بالحب ولا بالكره، وإنما بالسورة، ففي هذه الكلمة تعبير عن معنى الحدة التي سيطرت على الأنا. لهذا يستوي في هذا الشعر الحب والكره، فالأول شقاء، والثاني ألم:

احبه واكره .. حبي شقاء

احبه واكره .. كرهي ألم

تسعى الذات إلى الانعتاق من أسر المنطق المألوف، في محاولة مستميتة لتقويض النظام السائد، وهدم الموازين المستقرّة، فعيون الذات الشاعرة تحب الدموع، ويحبّذ قلبها أن يُطعن، كما أنها مجّت الظلام والنور جميعاً:

نحت عيونا تحب الدموع

وقلبا يحب أن يطعنا

وروحا تمتثر فيما يريد

فمجّ الظلام وعاف السنا

إن اكتساح الوجود الراسخ، هو ما يهم الأنا، ويستوي حينئذ أن يكون موضوع هذا الاكتساح الحب أو الكره، الموت أو الحياة، الضحك أو البكاء، لأن شكل هذا الإحساس بالاكتساح أهم من مضمونه، ومن هنا كانت هذه المساواة بين المعاني المتناقضة. إن الجنون، الذي هتفت به الشاعرة في افتتاح قصيدتها، هو هدفها النهائي وغايتها المنشودة، الجنون بما فيه من دلالة على نقض الوجود المنطقي العاقل. إن منطق الأنا الشعرية الخاص يدفعها في النهاية إلى التساؤل عن مضمون الحب والكره، ومضمون البكاء والضحك، ومضمون الرغبة والنفور، مما ينتهي بها إلى الإقرار بأن حياتها جنون وصراع رهيب:

احبه واكره .. ماذا احبه

واكره؟ اي شعور عجيب؟

وابكي واضحك، ماذا ترى

يثير بكائي وضحكي الغريب؟

اريد وانفر، اي جنون

حياتي؟ اي صراع رهيب؟

لماذا اغني؟ لماذا اعيش؟

منذا اصارعه؟ من يجيب؟

ويلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعرة تكاد تحاكي خطاب الجنون، فالبيتان الأوّلان، على وجه الخصوص، يذكراننا بالشخص المجنون الذي يعقب ضحكه بكاؤه دون سبب مفهوم. واذا كانت الشاعرة لا تجد في النهاية من تصارعه، فلأن صراعها يتسم بسمة اللا معقول. إن الصراع بين طرفين يقتضي اتفاقاً ضمنياً على موضوع الصراع، أما الذات في هذا الشعر فتفتقد هذا الحد الأدنى من الاتفاق لأنها منساقة وراء منطق الجنون، بوصفه انخلاعاً لا رجعة فيه عن المنطق الجاري.

لكن جنون شاعرتنا ناتج عن رحلة من التعالي والسموّ بحيث أصبحت الذات المتعالية لا ترى في الوجود إلا عالماً من التراب والدود، فتحوّلت الذات، من ثم، إلى رب كئيب، لأنه رب هذا التراب والدود. تنظر الذات إلى الوجود من علٍ:

اهذي بي قمّتي، في الثرى

فيضحكني دوده الناضر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضحك ضحكة رب كئيبه

تمرّد سخلوقه الكافر

أن هذا العالم متمرّد لأنه لا يرضى هذا الرب المتعالى. لقد الت الذات من فرط تعاليها إلى إله غاضب يعيش على القمة وحيداً، وقد أصابته الكآبة من جرّاء تحديقه فى كون ملؤه التراب والدود.

تحمل هذه النظرة المترفعة آثاراً «نيتشوية» لا يخطئها النظر، وبخاصة حين نضم إلى ما سبق، كلام الشاعرة عن العبيد، ولطالما حدثنا «نيتشة» عن النزعة الاستسلامية، وعن الميل الانسانى إلى الخضوع، وسمّى ذلك كله باسم أخلاق العبيد. تقول نازك الملائكة فيما يشبه ترجمة شعرية لفكرة نيتشة، فى قصيدة أخرى(٢):

ولمن أرسل هذى الأغنيات

وهوالىّ عبيد وضحايا

ان الذات لا تعاين فى البشر إلا جثثا، أو عبيداً يرسفون فى الأغلال، فأنّى لها أن تعيش بينهم:

لا أريد العيش فى وادى العبيد

بين أموات.. وان لم يدفنوا

جثث ترسف فى أسر القيود

وتماثيل اهتوتها الأعين

آدميون ولكن كالقرود

إن الخضوع لموقف واحد ثابت هو عند الشاعرة أحد علامات العبودية والاستسلام، وهذا سرّ ولعها بالانتقال الحرّ بين المتناقضات الوجودية الكبرى. تكره شاعرتنا الثبات عند رؤية واحدة للموضوع الواحد، ولذلك يشيع فى ديوانها اتخاذ موقف متناقض من الموضوع المعين، وذلك على سبيل المثال، ما تعبر عنه فى قولها:

أحب السما، ولون النجوم

وأسقتها كل فجر جديد(٣)

تسعى الأنا إلى حلّ المنطق الذى يؤسس رؤية واحدة. لهذا كان السكون والثبات والجمود وما يجرى مجراها محلّ كراهية الذات. فى قصيدة خرافات(٤) ينال السكون نصيبه من هجاء الشاعرة:

قالوا السكون

أسطورة صمّاء، جاء بها جماد

يصغى بأذنيه ويترك روحه تحت الرماد

لم يسمع الصرخات يرسلها السياج

وقصاصة الورق الممزّق فى الخرائب والغبار

وبقاعد الغرف القديمة، والزجاج

غطاه نسج العنكبوت، وسطفه فوق الجدار

لقد ضمّت هذه الأبيات، إلى جانب السكون، الجماد والرماد، مكثفة الإحساس بالثبات، وكلمة الرماد، على وجه الخصوص، تدلّ عند الشاعرة فى سياقات أخرى عديدة، على معانى الخمود والانطفاء والعقم. فى هذه القصيدة تتحول ثوابت التفكير البشرى فى الحياة والأمل والنعيم والشباب والخلود، إلى مجرّد خرافات لا تستحق من الأنا إلا الإدانة والازدراء.

فى هذا السياق نفهم، بمنطق الشعر، لماذا حملت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازك الملائكة على الشيوعيين. لقد حملت عليهم، لا بسبب مضمون افكارهم، بل بسبب ميلهم إلى تثبيت المواقف في مصطلحات ينقلها بعضهم عن بعض، فيصبحون حسب منطق شاعرتنا «ادميون ولكن كالقرود». لقد جسدت شاعرتنا رؤيتها الساخرة في تبني بعض المصطلحات الشائعة في كلام الشيوعيين، من مثل رفيق، ومؤامرة، وعملاء، ورجعية، بحيث بدا الشيوعيين كالقرود ، يقلد بعضهم بعضا:

اذا نزل الليل هذى الروابي فقم يا رفيق

نراقبه من ثقوب الدجى في السكون العميق

لعل الظلام يمد مؤامرة في الخفاء

ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت السماء

فهذى الروابي وذاك الطريق

وهذا الدّجى، كلهم عملاء(٥)

ويلاحظ في هذا الشعر المفارقة الساخرة بين جدية الحديث عن المؤامرات والرجعية والعملاء من جهة، وتوهم أن عناصر الطبيعة من ليل ونجوم وروابي تحيك مؤامرة.

ولا أظن أن سخرية *نازك الملائكة* تتوجه إلى التفكير الشيوعي بقدر ما تتوجه إلى تجمّد هذا الفكر في ثوابت بعينها تحدّد رؤية العالم في نطاق بعينه لا تتجاوزه، وعندئذ يتحول التفكير إلى نوع من الالية المحضة، فيفقد حيويته، ويصبح أصحابه ادميين شكلاً، قروداً مضموناً.

إن انجذاب الأنا إلى مناهضة كل ما هو ثابت مستقر يدفعها إلى الشغف بمخالفة قوانين الناس، فتسير في اتجاه معاكس لهم:

أنا لا أهوى

ما يحب الناس

فإذا دوّى

في دمي إحساس

سرت لا ألوي

سرت خلف الصوت

فغدا يطوي

فجر عمري الموت(٦)

تكره الذات مقاييس الآخرين، ولا تعبأ إلا بأحاسيسها:

بل أنا أفاق

من شعور عنيف

وأنا أعماق

من غضب مخيف

ويظهر في هذه القصيدة ولع شاعرتنا الكبيرة بمعجم الأعاصير والعواطف والشظايا والنار والتحدّي، وهذا كله تعبير عن غضب يسعى إلى اكتساح الثوابت وزلزلة الركود:

في دمي إعصار

عاصف بالجمود

وشظايا نار

تتحدّى الركود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتحلل الذات الشعرية من أسر العقل لأنه لا يسيغ الانفجار الذى تدين له الذات بالولاء:

ان يك العقل

يمقت الانفجار

فانا هل

منه .. ياللعار

ولقد سارت الذات الشاعرة الشوط إلى آخره، فبلغ بها الشغف بمخالفة الآخرين وثوابتهم، إن أعلنت ولاءها للإثم والشرّ والنكران والجحود فى مواجهة الخير والعقل والإيمان:

كل قلبى شك

فى معانى الخير

فكرة تضحك

انا أهوى الشر

ان يك الجسم

من تراب حقير

فانا اثم ..

انا لست أثير

وكان ختام هذه القصيدة هو قولها:

ان يك الايمان

هو هذا الجمود

فانا نكران

انا كلى جحود

إن الوقوع فى محبة الإثم والشر، بوصفهما تحديين للقيم الشائعة، أمر أصيل فى الشعر العربى، عبر عنه باقتدار شعر بشار وأبى نواس ومن لف لفهما، وقبلهما فى صدر الإسلام عبر أبو مِحْجَنْ الثقفى عن تعلقه بالإثم قائلا:

الا سقنى يا صاح خمرا فإننى

بما أنزل الرحمن فى الخمر عالم

وخذ لى بها صرفا لازداد عالما

ففى شربها صرفا تتم المآثم

غير أن الإثم الذى يتغنى به الشعراء ليس إلاّ حالة شعورية أو جودية يسعون من خلالها إلى تحليل ثوابت التفكير، وتدمير النظم العقلية التى ران عليها الخمود، وغابت عنها توقدات الروح. إن شاعرتنا تكره الإيمان إذا كان «هو هذا الجمود»، وعندئذ تتحول الذات إلى تجسيد لمعنى النكران والجحود، فى تعبير «أنا نكران» تحاول الذات أن تتماهى مع هذا النكران، كما أن الشاعرة ثنّت على هذا التعبير بقولها «أنا كلى جحود» فلا يصبح ثم سبيل إلى فصل الذات عن هذين المعنيين؛ النكران والجحود.

إن من ينظر فى تطور تجربة **نازك الملائكة** الشعرية يلحظ بوضوح هذا التحوّل من الأغانى الرومانسية الهادئة إلى هذا الغضب والرفض. فى مثل هذا الشعر لا تتأمل **نازك الملائكة** ولا تتألم بقدر ما تصبح داعية إلى الانفجار والجنون وتدمير ثوابت هذا العالم. وفى مثل هذه القصائد تتجلّى نبرة الغضب فى صوتها الشعرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من خلال العكوف على معجم متفجر، حتى إن السعادة نفسها تتلّون بلون الجنون. تشارف الذات يوتوبيا فتقول:

واهمست في قعر روحي جنونا

وشوقا عميقا كبحر عميق

وفي لحظة اقتراب أخرى من يوتوبيا تقول:

اهدّئي في نشوة لا تحدّ

اكاد اجنّ .. اكاد اطير(٧)

إن استخدام الشاعرة لتعبير «قعر روحي» يشي برغبة الذات في أن يتجذر الجنون فيها. وفي البيت الثاني ترتبط النشوة بالجنون، ويأتي قول الشاعرة «أكاد أطير» متسقاً مع الرغبة العارمة في مفارقة الأرض والانعتاق منها، لأن هذه الأرض هي مسكن الناس، والذات، وقد اغتربت اغتراباً نهائياً تسعى إلى نسيان بشريتها:

روحي لا تعشقي أن

تحيا مثل الناس

انا احيانا انس

بشرية احساسي

تتجاوز الذات الشاعرة الآخر متخطية مسلماته، فتؤول إلى كائن عصي على الفهم:

دعني في احساسي المكبوت

لا تسأل عن الغار غموضي وسكوتي(٨)

تتسع آفاق الأنا اتساعاً لا نهائياً، فلا يستطيع الآخر «الأنت» الإلمام به، وبهذا يتحول الآخر إلى جحيم، كما يقول الوجوديون، لأنه يصدم الأنا بمحدوديته:

حتى حبك .. حتى آفاقك تؤذيني

فأنا روح أسبح كالطيف المفتون

ان «الأنت» بالقياس إلى الأنا جثة ميتة، سقطت، فلم يبق إلا الأنا وحيدة:

إن ذاك يحسك روحي بعض الأموات

ما سمى انت هوى، لم تبق سوى ذاتي

تسعى الأنا إلى العلو الدائم، وتفضل أن تظل في حالة صيرورة مستمرة، دون تحقق كامل، رافضةً أن تأخذ شكلا ثابتاً أو لونا محددا، ومن هنا كانت حالة التساؤل المستمر دليلاً على رغبة عميقة في عدم الاستقرار، وعدم التشكّل والتحديد:

في روحي ابحث عن شيء، أتذكره

أتذكر، لا أدري ماذا؟ ماذا كانا؟

شيء، لا شكل يحدّده .. لا ألوانا

لهذا كله تستعصي هذه الذات على فهم الآخر:

فافهمني ان فهم الليل، افهم همسي

والمسني، ان لمس النجم، المس نفسي

على أننا ينبغي أن نتذكر دائما أن يوتوبيا نازك الملائكة، ليست يوتوبيا السلام الساكن، ليست يوتوبيا الوداعة أو الاستكانة، إنها يوتوبيا الغضب والانفجار في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجه العالم الجامد المغرق فى الاستقرار والاستكانة، ولهذا كان بحثها عن الجمال ملتبساً بالدعوة للانفجار، لا تستنيم الأنا للجمال الوديع الساكن بل تعشق الجمال المنفجر:

تفجرى ياعيون

بالما.. بالأشعة الذائبة

تفجّرى بالضو.. بالألوان.. فوق القرية الشاهبة

فى ذلك الوادى المفشّخ بالدهى
والسكون تفجرى باللحون[9]

يتبدّى الجمال فى هذه القصيدة كما لو كان أسيرا مكبلاً بحيث لاينال إلا عن طريق تحطيم ما يحجبه عن الظهور. إن الأضواء، والألوان والأشعة والألحان تبدو كما لو كانت أسيرة فى قمقم مما أدّى بالشاعرة إلى الهتاف بالانفجار. لا ينفصل الوعى الشعرى بالجمال المتفجّر، عن الوعى بالحياة والرغبة فى الثورة على القبور:

تفجرّى ياميام

تفجرى فوق قبور البشر

أن الدعوة إلى تفجير المياه فوق قبور البشر يذكرنا بقصيدة أخرى عنوانها «قبر ينفجر»[10]، وفيها تعلن الذات ثورتها على الموت وتمرّدها عليه، معلنة تأبيها على القبر والموت:

ناديت أكداس الرمال : تفجّرى

لن تدفنى جسدى النقىّ الثائرا

وهتفت ياروح الممات : تمزّقى

لن تحبسى قلبى الجرى، السافرا

وتمضى شاعرتنا فى غضبها على الموت حاشدة القصيدة بمعجم الهدير والنار والإعصار والغضب والحريق والتمزق:

لم تفهمى روحى وفلتةِ سكونه

سوداً ولم يبلغك رجع هديره

.....

ما نفع أكداس التراب جميعها

الآن ينفجر التراب الفاصب

.....

الآن ينفجران ناراً حية

ويسابق الإعصار روحى الصاخب

.....

هذى الحروق هذار من فورانها

فغدا سيصرخ فى المدى إعصارها

ان الموت فى هذه القصيدة وفى غيرها من قصائد **نازك الملائكة** مجاز، أو رمز يدل على حالة السكون الكامل، أو الثبات المطلق، وهو ما تصب عليه جام غضبها. إنها، لذلك، تهيب بالآخر «الأنت» أن يتمرد على الموت/ السكون والثبات، وتحرضه على الثورة:

فاغضب على الموت اللعين

انى سللت الميتين[11]

وكانت قبل ذلك قد وجهت إلى هذا «الأنت» صرخة داعية إياه أن يكون نارا ولظىً، ان يكون مشبوبا حارقاً، أن يوقظ النار داخله:

اغضب، أهبك غاضبا متمرّدا

فى ثورة مشبوبة، وتمرّق

أبغضت نوم النار فيك، فكن لظىً

كن حرق شوق صارخ متحرّق

إن الشاعرة تعلن فى موضع آخر «النار شرعى لا الجمود». أما الصبر، الذى يدعو له العقلاء، فهو على حد تعبيرها «فضيلة الأموات». إن الثبات على حالة واحدة يستنفر غضب الذات، حتى لو كانت هذه الحالة ضحكاً دائما او ربيعاً خالداً. إن الشاعرة تفضل، التقلّب بين البرد والدفء، بين التقطيب والضحك:

قطّب، سمتك ضاحكا، ان الربى

برد ودفء، لا ربيع خالد

ومما يلاحظ أن الآخر الساكن الوديع هو ذات مذكرة. ويبدو أن الذكورة ترتبط فى الوعى الشعرى عند شاعرتنا بمعانى الثبات والجمود والاستكانة، فهى تحرّضه على التمرّد والتخلى عن تلك الحالة الواحدة. لكن هل يستجيب ادم إلى تحريض حواء؟ هل يخرج عن ايديولوجية الثبات، ويتبنّى معها ايديولوجية الحركة؟ تجيب قصيدة أخرى على هذا التساؤل حين تجعل من ادم ثلجاً ومن حواء ناراً:

واذا ما رحتَ تؤنبنى، هل انسحب؟

هل يقبل ثلج عتابك قلبى الملتهب؟

أترى اتقبل؟ لا اغضب؟ لا اضطرب؟

لا، بل سأثور عليك .. سيأكلنى الغضب[12]

وتنهى نازك الملائكة هذه القصيدة قائلةً:

أدم مثل الثلج، وهوا، نارية

أما الثلج فلم يكن مجرّد تشبيه عارض، بل إنه رمز الموت والعقم والجمود كما يظهر فى سياقات أخرى:

حينما تدفن الثلوج حقول القمح...

.....

واذا أذبل الجليد زهور اللوز...

.....

وتموت الأزهار فى قبضة الثلج...

أما النار فقد رأينا دلالتها فيما سبق.

أن معانى الركود والجمود والموت تقتنصها الشاعرة فى الثلج والجليد والرماد، غالباً، على حين أن معانى الغضب والتمرّد تتجسد فى المجال الدلالى للنار والشظى واللهيب وما إليها. ثنائية ادم وحواء هى إذن ثنائية الثلج والجليد والرماد من جهة، والنار واللهيب والشظايا من جهة أخرى.

تتحدث نازك الملائكة فى إحدى قصائدها إلى النار حديثاً حميماً، تنعقد فيه الصداقة بينهما. وهى تقول فى تقديمها لتلك القصيدة «كتبت الشاعرة هذه القصيدة عندما ألقت بمذكراتها إلى النار». وهى إذ تفعل، تلقى

بجزء من ذاتها إلى النار، فيما يشبه محاولة رمزية لصهر الذات فى هذا اللهيب. لا تسعى الذات إلى تدمير نفسها بقدر ما تسعد برؤية اللهيب، فهى لا تطيق رؤية الموقد الذاوى، الذى تصفه بأنه رهيب:

أيها النار اللهبى فى الموقد الزاوى الرهيب

وغذى من فتنة الذكرى غذاء للهيب[١٣]

لم يكن تقديم الذات للنار انتحاراً أو قتلاً للنفس، بل كان إحياء للنار.

بعد أن رأينا من خلال بعض النصوص دلالة النار والثلج، يصبح انصهار الذات الأنثوية فى النار وجمود الذات الذكرية فى الثلج صياغة نهائية حين قالت الشاعرة «أدم مثل الثلج وحواء نارية». لقد اقتنصت نازك الملائكة فى كلمتى ادم وحواء المعنى العام للذكورة والأنوثة، وهى لا تعنى بهما، بالطبع، رجلاً بعينه أو امرأة بعينها، بل تعنى الأنثى فى مواجهة «مؤسسة» الرجل، وهى مؤسسة تتسم بالجمود والسكون والثبات.

ولقد جسدت شاعرتنا هذا الموقف «المؤسسى» فى قصيدة «غسلاً للعار»[١٤] حين جعلت رؤية الرجال للعار رؤية ثابتة، جامدة. أن الرجال يقتلون الإناث غسلاً للعار، وتجرى شاعرتنا على لسان إناث القرية أنشودة حزينة فى نهاية قصيدتها، تختتم هكذا:

لا بسمة، لا فرحة، لا لفتة، فالمدية

ترقبنا فى قبضة والدنا راضينا

لا يرى الذكور ممثلين فى «والدنا وأخينا» للعار إلا معنى واحداً يؤدى بهم إلى قتل الأنثى باسم الشرف أو الدين. لكنهم بعد أن يؤدوا هذا الطقس يذهبون للحانة طلباً للمتعة:

يارب الحانة، اين الخمر واين الكاس

ناد الفانية الكسلى العاطرة الأنفاس

افدى عينيها بالقرآن وبالأقدار

يضحى الذكور بالقران وبالأقدار طلبا للمتعة الجسدية، ولا يرون بأساً فى إتيان ما قتلوا الأنثى من أجله، غسلاً للعار. لا يرى الرجال عاراً فى هذا النفاق، ولا يرون عاراً فى التضحية بالقران. إن إحساسهم بالذنب يجد متنفساً فى قتل الأنثى، وهم إذ يفعلون ذلك يتخلصون من إحساسهم بالعار:

املأ كاساتك ياجزار

وعلى المقتولة غسل العار

أن تثبيت معنى العار يتيح للرجال أمرين؛ فهو من جهة يريحهم من البحث عن معنى العار، ومن جهة أخرى يتيح لهم اتيان العار بضمير مستريح. إن مؤسسة الرجل تسعى إلى استقرار معنى العار، لأنه فيه حماية وتأميناً لهم. ادّى الرجال واجبهم على أكمل وجه حين قتلوا الأنثى غسلاً للعار، ولا يضيرهم بعد ذلك ان يفعلوا ما شاءوا.

ويتخذ جمود الذكر مظهراً آخر فى قصيدة «مشغول فى أذار»(١٥) حيث يعتصم الرجل بمكتبه البارد الخالى من الأحلام، ويغلق أبوابه دون المواويل:

على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام

وتسرق روحك الأرقام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعند رتاجك المسدود ترتدّ المواويل

وقد اضحك، قد ابكى، واسهر فى الدجى وانام

سواء .. انت مشغول

إن الرجل لا يملك أحلاماً، فهو أسير موقف واحد جامد، إنه لا يجارى الأنثى فى تقلبها بين الضحك والبكاء، أو بين السهر والنوم.

فالأشياء كلها عنده (سواء). إن الوجود المستوى الثابت هو جوهر الذكر، على حين ان التقلّب بين المتناقضات هو جوهر الأنثى.

ويلوذ الذكر، فى قصيدة أخرى، ساخرة أيضا، بتعبير «إن شاء الله» الذى أحاله الاستعمال الجارى إلى أداة للتأجيل وتجميد المواقف والسكون:

وسالت حبيبى ان القاه

فتطلّع فىّ وقال: اجل، ان شاء الله[16]

يصرّ الأنت الذكر على سكونه معتصماً بكلمة «إن شاء الله، ولا يجارى الأنا الأنثى فى تنوعها الخصب:

(ان شاء الله) رؤى اغنية طافحة وندى وصلاة

(ان شاء الله) تسابيح وصدى اجراس

.....

(ان شاء الله) تفجر اعياد وحياة

.....

(ان شاء الله) وسحّت امطار ثرة

(ان شاء الله) وجاش البحر واعطانا

(ان شاء الله) والف يد سرّت وتيقظ الف وتر

تجابه الذات الآخر بآلاف الأيدى وآلاف الأعياد، كما تجابهه بالأمطار الثرة وعطايا البحر ورؤى الأغانى والصلاوات والتسابيح والأجراس، لكن هذا كله يصطدم بتعبير إن شاء الله، فلا تجد الذات مفرّاً من أن تجعل من هذا التعبير اسماً لهذا الأنت فتسأله فى سخرية مريرة:

فمتى يشرق لى فجرك يا (ان شاء الله)؟

إن موقف الأنا من مؤسسة الرجل له جذور أقدم من ذلك فى ديوان شاعرتنا، فهى فى بحثها عن السعادة فى مطوّلتها «مأساة الحياة»[17] تذهب إلى الرهبان فى ديرهم علها تجد عندهم بغيتها؛ بيد أنها لا تظفر فى الدير إلا بالسكون:

حيث لا زهر لا عرائس لا أشجار لا شىء غى هذا السكون

لا جديد فيه سوى موتة ضَرِ

من بنيه ما بين حين وحين

أما حياة الرهبان فهى:

ليس إلا عمر يمرّ هزينا

يتهاوى كآبة وسكونا

أن الدير هو عالم الثبات والسكون والموت. ولقد يقال أن عالم الرهبنة ليس وقفاً على الرجال، فكما يوجد رهبان توجد راهبات، غير أن شاعرتنا تنفى عن الأنثى هذا السكون الميت، مما دفعها، من حيث تدرى أو من حيث لا تدرى، إلى ذكر تابيس، التى أغوت الراهب وأضلته، ثم لاذت بقمة السماء:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسم تاييس لم يزل يملأ الكون، فاين
الذى اضلّت خطاه

سانسينا غواية الراهب المسكين فى حبها
وكيف هداها

ياله بادساً سما بابنة الاثم الى قمة السماء وتاها

وفى صياغتها الثالثة لنفس المطولة التى أطلقت عليها عنوان «أغنية للإنسان»[١٨] تقول عن تاييس:

واسم تاييس لم يزل فى شفاه الريح يتلى
على الوجود اللاهى

رمز قلبٍ ممزّق بين صوتين: نداء الهوى
وصوت الله

أن تاييس، فى الرؤية الشعرية، مخلوق حيوى، تصارع ولا ترضى الاستكانة إلى الموقف الهروبى المنسحب الذى يتخذه الرهبان حين يدعون السكينة والتحرّر من آثام البشر:

عجباً ما سمعت. هنا شوق ونار واعين مفتونة

وهوى قيده عطشان محرورا. فاين السلام؟
اين السكينة؟

أما فى صياغتها الثانية لنفس القصيدة فإن الشاعرة أفسحت مجالا أكبر لتاييس، بل جعلت لها أنشودة سمتها «انشودة تاييس» حيث أحالتها إلى كائن شعرى يمتلىء حياة وفتنة فتقول على لسانها:

من خيوط الضوء اردیتى

ومن الأزهار الوانى

الهوى المبهور فى شفتى

عصرته كف شيطان[١٩]

إن تاييس مكمن المتناقضات، فهى تقول متحدثةعن شفاهها:

انها ان شئت سكين

واذا شئت رقى فتنة

كما تقول عن ذراعيها:

وذراعاى على افانين

فيهما النشوة واللعنة

ثم تقول فى ختام أنشودتها:

راهب الأمس انتساه

كيف اشعلت احاسيسه

يا هياة الدير يا الله؟

ان انا اصبحت تاييسه

وهوى فى ركب من تاهوا

وهبطت الخلد قديسه

من الجلىّ ان الشاعرة تحتفى بالأنثى «تاييس» التى تتفجر بالمتناقضات ولهذا كتب لها الانتصار أما الراهب الذى يرتبط بالموقف الساكن الثابت فقد انهزم وكتب عليه التيه.

إن تذكر «تاييس» فى سياق الحديث عن الرهبان لم يجىء مصادفة، بل كان ذا صلة قوية بما أشرت إليه فيما سبق من أن الذات التى ينطوى عليها ديوان شاعرتنا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذات انثوية نارية. لقد رأينا فيما سبق عشق هذه الذات للإثم والجحود والنكران، إنها ذات تسعى للتناقض وتأبى الخضوع لموقف واحد ثابت، بل تتحرك فى حرية بين الحالة الوجودية وضدّها. وهذا بالقطع، ما ميز «تاييس» التى اختلفت عن الراهب الذكر. إنه اختلاف يوازى اختلاف «الأنا» الشعرية عن نظيرها الذكر.

ذكرت فى البداية أن صوت الغضب، الذى تتبّعت فى هذه الصفحات بعض تجلياته، يمثل نغمة حادة تتردد أصداؤها فى ديوان شاعرتنا الكبيرة الذى تسيطر عليه نغمة الشجن الهادىء بيد أنه ينبغى علينا ألا نعزل بين النغمتين، لأننا حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية لا نتلقى كل نغم على حدة، بل نتلقى تفاعل الأنغام والأصوات. أريد أن أصل من وراء ذلك إلى القول بأن الشجن الرومانسى لشاعرتنا، ينبغى أن يقرأ فى ضوء تفاعله مع صوت الغضب، وعندئذ قد نتخلّى عن بعض الأحكام التى كانت تطلق على شعر **نازك الملائكة**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) ديوان نازك الملائكة، بيروت دار العودة، ١٩٧١، المجلد الثانى ص ٤٨.

(٢) نفسه، المجلد الأول ص ٥١.

(٣) نفسه، المجلد الثانى ص ٥١.

(٤) نفسه، المجلد الثانى ٨٢.

(٣) نفسه، المجلد الثانى ص ٥١.

(٤) نفسه، المجلد الثانى ٨٢.

(٥) نفسه، المجلد الثانى ٥٧٠.

(٦) نفسه، المجلد الثانى ٨٨.

(٧) نفسه، المجلد الثانى ٤٢.

(٨) نفسه، المجلد الثانى ٩٦.

(٩) نفسه، المجلد الثانى ١٥٢.

(١٠) نفسه، المجلد الثانى ١٦٥.

(١١) نفسه، المجلد الثانى ٤٠٧.

(١٢) نفسه، المجلد الثانى ٤٨٧.

(١٣) نفسه، المجلد الثانى ٤٨٦.

(١٤) نفسه، المجلد الثانى ٣٥٣.

(١٥) نفسه، المجلد الثانى ٤٧٤.

(١٦) نفسه، المجلد الثانى ٥١٣.

(١٧) نفسه، المجلد الثانى ١٩.

(١٨) نفسه، المجلد الثانى ٢٤١.

(١٩) نفسه، المجلد الثانى ٣٥٠.

ديزى الأمير

ذكريات عن عاشقة الليل

أعرف نازك الملائكة منذ فترة الصبا الأولى البعيدة. كانت أختها إحسان صديقتى ومن خلالها تعرفت على نازك وبمرورالأيام تقاربنا ولا تزال نازك، أطال الله فى عمرها، صديقة مقربة جدا.

نازك إنسانة يندر وجود شخص مثلها. إنها حالة إنسانية خاصة من حيث الوفاء والمحبة والعطاء والثقافة والصراحة والفكر والموهبة، سبقت عصرها فلا أعرف فتاة عراقية بصورة خاصة أو عربية بصورة عامة تملك من الحس القومى العربى ماتحمله نازك دون التفكير فى أى مردود شخصى.

شاعرة الوطن العربى الأولى. ولست أنا من يقيّم هذه الأمور لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى، الشاعرة الأهم ولم تظهر فى المجتمع العربى حتى الآن أية شاعرة مكانتها كمكانة نازك.

وهى أول شاعرة فى عهدنا تكتب ديواناً فيه شعر عاطفى (ديوان عاشقة الليل) فيه جرأة نظيفة صادقة فى الإعلان عن عواطف فتاة نقية طاهرة مشهورة. هذه الإنسانة العميقة الثقافة رائدة الشعر الحديث تملك صفاء نفسيًا كالأطفال ونضوجًا عقليًا كالحكماء ووفاء وصراحة وطيبة كما نريد للإنسان أن يكون.

كنا نلتقى، هى وأختها إحسان وشقيقتى نعمت وأنا، أسبوعياً فى يوم وساعة حددناها، واللقاء كان على شاطئ دجلة وعلى أحد المقاعد الخشبية الممتدة على طول جرف الشط. لم يكن يوقفنا عن ذاك الاجتماع الأسبوعى غير سوء الطقس. فى تلك الجلسات، نستعرض ما قرانا ونناقشه ونتبادل الآراء. ننقد ونفلسف على قدر طاقتنا مفاهيم الحياة وتقبل الإنسان لها (ومعاناته). وأضحك

الآن حين اذكر كلمة معاناة. فأية معاناة كانت تمر علينا ونحن لا نعرف الحياة إلا من خلال القراءة وكانت نازك طبعاً اكثر منا دراية بتفهم ما نقرأ وكذلك كنا نجتمع لنمضى النهار بطوله فى أحد البيتين دون تحديد مواعيد ثابتة لذلك بل نترك ذلك إلى ظروف ما نحن عليه وحاجتنا إلى الحوار.

وكان المجتمع العراقى ينقسم إلى عالمين،عالم الرجال وعالم النساء وفق وجود عالم مختلط بين الجنسين ولم يخالف هذا الوضع إلا قليل من الفتيات اللاتى دفعن من شخصهن ضريبة يصعب نسيانها أو يغض الطرف عنها من قبل المجتمع فالفتاة المحافظة كانت محترمة معززة مكرمة فى مجتمع لا يحترم (الخفيفات) كما كانت تسمى الفتيات اللاتى تخطين الحدود المرسومة لتحركات الفتيات.

اجتماعنا على شاطئ النهر كان تحدياً للآخرين فالاجتماعات فى البيوت هى الشائعة ولأن اجتماعنا (النهرى) لم يدر يوما عن أقاويل أو نميمة او اغتياب، بقى الاحترام مرافقاً لنا وعلى كل فهذه الأمور لم نحس

نازك الملائكة

يوما بوجودها لأننا لم نخالط فتيات هذا النوع من النفسية.

ومرت السنوات ودخلت نازك الجامعة ثم تلتها أختى وبعدها دخلنا الجامعة، إحسان وأنا.وحينما أصدرت نازك ديوانها «عاشقة الليل» وفيه شعر عاطفى لم نسألها أبدا إذا كان ذاك حباً أم تغزلا بالحب احترمنا خصوصياتها، ولم يفعل جمهور قرائها ذلك. مرت سنوات أخرى وتخرجت نازك من الجامعة ثم سافرت إلى إنكلترا للحصول على الدكتوراه ولكنها لم تتحمل وحشة الغربة فاكتفت بالماجستير.

كتبت لى نازك حينما كنت أدرس فى لندن ١٩٥٨ لتخفف عنى الشكوى من الإحساس بالغربة «أنا أراك مستوحشة ولكن الوحشة شىء لابد منه يا عزيزتى، كلنا أحسسنا بها عندما سافرنا وتغربنا.

ليتنى أحدثك عن القلق الذى عانيته أنا فى لندن ١٩٥٠. تصورى إننى لفرط وحشتى أصبت بالزائدة الدودية وأناواثقة حتى اليوم بأنها لم تلتهب إلا لأننى كنت مستوحشة خائفة فبالله عليك يا صديقتى، قاومى كل شعور بالوحشة واسحقيه سحقاً».

ثم تنصحنى بزيارة الأماكن الأثرية والاستمتاع بالطبيعة الجميلة كان هذا بعد سفرى إلى البصرة لأسكن هناك، ومنذ ابتعادنا عن بعضنا ومكوث كل واحدة منا فى مدينة مغايرة بدأت المراسلات بيننا.

وخلال إقامتى فى البصرة كنت أغادرها لأصطاف فى لبنان أو أوروبا وأمر على بغداد فى الذهاب والإياب وفى طريق العودة أمكث فترة قصيرة فى بغداد التى كنت أعبدها وهنا يتاح لى اللقاء بالصديقات وعلى رأسهن نازك وإحسان. نهر دجلة كان ماؤه يخف فى أواخر الصيف وتظهر بقع من أرضه لتسمى (جزرة). كان سكان بغداد يستفيدون من انحسار الماء هذا ليبنوا (عشه) من الحصير على الجزرة ويمضون أوقاتاً للسباحة أو للاستمتاع بأن يكون الفرد محاطاً بالماء. كان لآل الملائكة (جزرة) جميلة نصل إليها من الشاطئ بأن نخوض الماء الضحل ونحمل معنا مأكلنا ومشربنا وبعض الأغطية.

كانت نازك تحمل معها عودها وحينما يحل عليها الطرب تحتضن عودها لتعزف وكانت أغنية (الظلم ده كان ليه) لعبدالوهاب من الأغنيات المفضلة لديها، أما من المغنيات فكانت ليلى مراد مطربتها المفضلة وكم سهرنا إلى مطلع الفجر فى تلك الجزرة ثم يأتى أهل نازك لينقلونا إلى البيت ليلاً أو صباحاً أو فجراً حسبما نكون قد أمضينا من وقت وسط دجله الجميل.

ولا أزال إلى حد الآن أطرب وتدمع عيناى عندما أتصور نازك تحتضن عودها وتغنى بصوتها العذب الحنون.

لم تكن نازك تأخذ الأمور على شكل هوايات بل إنها درست العود فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد على يد الأستاذ الشريف محيى الدين وكذلك دخلت فرع التمثيل والمسرح لكثرة ما فى هذا الفرع من المواد التثقيفية كتاريخ المسرح والميثولوجى اليونانى وشكسبير وأعلام المسرح العالميين. درست القسم النظرى من المواد أما التطبيقى وهو التمثيل، فلم يجرؤ أحد أن يعرض الفكرة على نازك لأن الممثلات آنذاك وفى ذاك الماضى البعيد كانت لهن سمعة غير مريحة وليس كما هو الحال الآن فالممثلة فى العراق الآن موظفة محترمة فى الدولة وعدا ذلك فهى فنانة والفنان محترم جداً.

حينما أقارن بين تقاليد المجتمع العراقى ورفضه ونحن فى عهد الصبا وبين انفتاحه المعقول اليوم أحس كم ظُلمنا وقُمعنا.

بعد البصرة سافرت أنا إلى بريطانيا لأدرس اللغة الإنكليزية وكان هذا عذرًا بررت به بترى للسنة الدراسية وأنا مدرسة لا يحق لها أخذ أجازات أثناء شهور الدراسة. أما الأسباب الحقيقية لترك البصرة فهو الوضع السياسى السيئ الذى ساد العراق بعد ثورة ١٤ تموز وحكم عبدالكريم قاسم الذى قلب الأوضاع ولكن ليس إلى الأفضل ومع كل ابتعادى عن القضايا السياسية كان الضغط السياسى يقع على الجميع. تتجاذبهم الأحزاب للانتماء إليها وأنا بطبعى لا أحب الالتزام السياسى أحسه قيداً يكبل حريتى التى لا بديل لها فى حقوق الإنسان.

أما نازك فقد أعلنت عدم رضاها عن ذاك العهد وهى الملتزمة بالقومية العربية ولا ترى بديلاً لها خلاصاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للإنسان العربي مما أثار سخط الجماعة صاحبة السيطرة على الحكم في بغداد.

كتبت إحدى الصحف أنها تهدد نازك بالموت إذا استمرت على موقفها، فتركت العراق إلى لبنان وكذلك جئت أنا بعد أن زرت أميركا بعد إنكلترا انتظاراً لما سيطرأ من أحداث تعيدني إلى العراق ولكن أميركا أوحشتني وعرفت أنني لا أستطيع العيش إلا في المحيط العربي.

وصلت بيروت وأنا لا أدري ما هي المحطه التالية ولما كان أبي يسكن بيروت آنذاك فقد مكثت في بيته مع زوجته التي هي ليست أمي.

عدت إلى لقاء نازك الغالية وكان وجودها أمرا مهما بالنسبة لي.

سكنت نازك في بانسيون في رأس بيروت وكنا نلتقي دائماً وشكت لي من الغربة فهي وحدها وكل أهلها في بغداد فحنت إلى البيت مع خوفها من العودة وما ينتظرها هناك.

أتذكر ولا يمكن أن أنسى ليلة رحيل نازك عن لبنان. ذهبت إلى البانسيون لمساعدتها في أمور السفر وكانت متعبة خائفة لا تدري إن كان قرارها بالعودة هو الأفضل.

في تلك الليلة التي سهرت فيها مع نازك في ذاك البانسيون المعروف رأيت نازك تجلب أكواماً من الأوراق تضعها في المرحاض وتشعل النار فيها وحينما يحيلها الحريق إلى السواد تسحب السيفون عليها فتختفي وتنزل إلى حيث القانورات .

كانت تلك الأوراق مذكراتها. رأيت بأم عيني نازك الملائكة الشاعرة الفضلى في الوطن العربي ورائدة الشعر الحر والحداثة تحرق مذكراتها أمامي لتختفي إلى الأبد. فقد كانت نازك تخشى من وصول المذكرات إلى المسؤولين آنذاك في العراق لأنها كتبت فترة بقائها في بيروت، ما دار في هاجسها وهي بعيدة ولما حان وقت الاقتراب والعودة لم تدر ما تفعل بهذا الذي كتبته بيدها ويهدد حياتها.

واختفت معالم الذكريات. ولا أدري إذا كانت نازك ستنزعج من بوحي بهذا العمل الذي قامت به أمامي ولكني أرى أنه من صالحها لأنه يصور تماماً أهمية نازك الشاعرة العراقية كمواطنة عربية ملتزمة بقوميتها ولا أمر آخر يهمها كفتاة جميلة رشيقة أنيقه لبقة مثقفة مبدعة.

عادت نازك إلى العراق في أواخر ١٩٦٠ ويدي على قلبي خوفاً عليها.

هنا بدأت نازك التزامها الديني بعد أن أصبحت وحيدة بعد زواج أخواتها وإخوتها ووفاة الديها فلم تجد من تعتمد عليه غير الله فأسلمته قيادها وكتبت لي عدة رسائل تحدثني عن راحتها النفسية لإيمانها بأن الله لن يخذلها وليس غيره من يمكن الاتكال عليه.

وبعد عدة رسائل أخبرتني أنها خطبت للدكتور عبدالهادي محبوبه وتزوجت ولذلك انشغلت لفترة عن الكتابه أقصد الرسائل.

ثم أخبرتني أنها حامل وتنتظر مولودها الأول. كتبت عن كل ذلك بفرح وغبطة ثم انتقلت إلى البصرة حيث عين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زوجها عميداً بجامعة البصرة وهى مدرسة هناك ولكنها جوبهت بالواجبات الكثيرة الملقاة عليها كمسؤولة عن بيت وطفل ومدرسة عدا الأهم وهو الشعر الذى قل نتاجه لانشغالاتها الحياتية.

زاد اعتمادها على الدين ووجدت فى حديثها كلاماً اكثر من كلام المؤمنين. إنه كلام المتدينين الذين يزداد تمسكهم بالدين ويعظون الغير للإمساك به.

أظن أن هذه الفترة كانت الأصعب فى حياة نازك لأنها انتقلت إلى الكويت حيث درست هى وزوجها فى جامعة الكويت وزادت حاجة ابنها (براق) إلى رعايتها وهى الغريبة ويريد الناس منها أن تستمر فى عطائها الشعرى. وفى بعض رسائلها أخبرتنى أنها صارت تحس أن الشعر يبتعد عنها لأنها لا تستطيع الإمساك به ساعة يأتى إذ تكون مشغولة بأمور لا يمكن تأجيلها: بيتها وطفلها. وكأى إنسان معرض للأمراض زاد ضغط الأيام على نفسية نازك فارتفع ضغط الدم عندها واحتاجت إلى رعاية، كان زوجها المحب يوفر لها القدر الذى يستطيع ولكنها المرهفة الحساسة كانت بحاجة إلى وقت وراحة والتزامات حياتية أقل.

كانت نازك تأتى لتصطاف فى لبنان. نلتقى لقاءات كثيرة أحسست فيها باندافعها الدينى الذى يزداد كلما ازدادت الحياة تعقيداً فى يدها.

وكم حدثتنى عن وجوب اهتمامى بالدين لأنه المنقذ الوحيد على حد تعبيرها ولم يكن رأيى من رأيها فالإيمان أمر مهم ومريح ولكن كثرة الاعتماد على القدر تضعف قوة النفس والإرادة، فإن نترك كل شىء للقدر ونبرره بأنه مشيئة الله يضعف فينا المقدرة على المقاومة الذاتية واتخاذ القرارات التى نجابه بها مشاكلنا الشخصية.

كانت تزداد ضعفاً واستسلاماً للأيام وحروبها.

أنا أرى أن نقطة التحول هذه فى حياة نازك كانت سبباً رئيسيا فى تغيير نمط تفكيرها وإبداعها وعطائها.

وتساءل الجميع لم لاتكتب نازك؟ كيف تصمت نازك؟ الشاعرة البارعة الرائدة، ولكن لكل عطاء مهما كان زخمه وقت يخف زخمه وتعددت الأسباب لكن ليس من مبدع استمر عطاؤه بالزخم الذى كان عليه إلا وهناك سبب خارج عن إرادته وهذا أمر طبيعى.

لقد أعطت نازك الأدب العربى كثيراً من الأعمال الإبداعية الرائدة العميقة.

بدأت حرب لبنان وتوقفت نازك عن المجىء للاصطياف ولكن رسائلها لم تتوقف وهكذا كنت طوال فترة معرفتى بنازك نلتقى أو نتراسل وهذا إغناء لحياتى إذ أعرف نازك الرائعة هذه المعرفة العميقة الطيبة الحنون.

عدت إلى العراق سنة ١٩٨٥ وعرفت أخبار نازك من اخواتها ثم عادت نازك فجأة إلى بغداد بعد أن غادرت الكويت نهائياً سنة ١٩٨٨ كما أتذكر، لم أرها لأنى غادرت العراق إلى أميركا بدعوة ولم أكن أظن أنى سأفكر فى العودة إلى الوطن إلى الآن ولكنى كلمت نازك مراراً فى الهاتف وكانت متعبة مريضة تحتاج لعناية كبيرة. زوجها معها يهتم بها اهتماماً شديداً أما براق ابنها فهو يدرس فى أميركا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد سفرى من العراق عرفت أن الدولة كرمتها وسهلت أمر استلامها الراتب التقاعدى. ولكن المرض اشتد عليها وهى الآن تعالج فى عمان على حساب الدولة.. شفاها الله وجمعنى بها وهى تلك النازك التى أعرف المملوءة حباً ووفاء وشهامة وطهرانية ونقاء يندر وجود هذه المواصفات عند أى إنسان آخر.

ويتساءل الناس لم مرضت نازك؟ وأتعجب لسؤالهم. أليس كل الناس معرضين للمرض؟ ولكن مرض نازك طال ولم يستطع طبيب أن يشفيها وأنا أدرى أن سبب مرض نازك هو رهافة حسها الخارقة فهى لا تتألم لهمومها الخاصة بل لكل الناس وخاصة لأحداث الوطن العربى.وبُعد ابنها براق عنها وهى تحبه إلى حد العبادة ولا تريد له أن يقطع دراسته ويعود إليها مضحياً بمستقبله العلمى ومسؤولياتهاالتى ما كان يجب أن تكون مسؤولة عنها وهى الموهوبة التى لو أنصفتها الأيام كانت مخدومة مدللة مادياً على الأقل.

قالت لى فى إحدى رسائلها عن حبها للأطفال (إنى قبل أن يولد لى طفل أحبه، شديدة الحساسية تجاه الأطفال ولذلك كانت القصتان الوحيدتان اللتان كتبتهما سنة ١٩٥٧و١٩٥٩ متعلقتان بالأطفال فإن (ياسمين) طفلة من أقاربى، وباسم بطل (منحدر التل) طفل أيضاً فالطفولة تهز كيانى هزاً عنيفاً حتى إننى عندما كتبت (منحدر التل) قضيت ليالى كثيرة أتذكر موته وأبكى فى الفراش مع أننى أبتدع شخصية ابتداعاً فلا أعرف فى الواقع أحداً يمت إلى هذه الشخصية التى صورتها قصتى وأنا منذ ولادة طفلى الحبيب (براق) قد أصبحت شديدة التأثر بكل ما يتعلق بالأطفال وما أسرع ما تنهمر دموعى)

الحديث عن نازك كثير ولكنه يتمحور حول شخصية نازك المبدعة والصديقة الفريدة النوع.

امتدت صداقتنا عمراً ونحن نزداد قرباً مع البعد الذى يفصل بيننا فوفاؤها ليس له مثيل ومقدرتها على الحفاظ على الصداقة نادرة وكانت تنصحنى كلما قرأت قصة لى أن اترك الحزن جانباً وأفرح وهى نفسها تدعى الفرح وأنا أدرى أنها متعبة ولكنى لم أقل لها هذا فلتتوهم أنى أظنها فرحة سعيدة إذ كانت تريد ذلك مع إنها باحت لى فى بعض رسائلها عن متاعبها وخافت أن ينسكب هذا على نتاجها الشعرى فيتوقف.

اللوم لا يقع على ظروف نازك الخاصة ولكن على المجتمع العراقى والعربى بصورة عامة.

كان المجتمع العراقى فى تلك الفترة الزمنية البعيدة قاسياً ظالماً رضخت نازك له وحرمت نفسها من الأفراح حتى البسيطة منها. قست نازك على نفسها وظلمتها وظلم النفس للنفس موجع ومعذب كأنما لا تكفى قسوة الحياة نفسها لنضيف إليها قسوة الآخرين على تقييم تصرفات الناس. فمن أين يأتى الفرح ونحن محاطون بهموم الذات، وهموم الآخرين وهموم الوطن وتقلبات أوضاعه المفجعة التى لا ترحم مهما حاولنا إبعادها عن عيوننا، خاصة للمبدعين المرهفين الحساسين الذين صارت هذه الهموم مادتهم للكتابة ولو عالجوها باستعارة كل رموز الدنيا وأساطيرها.

ففى عبارات واضحة وصريحة تشكو لى نازك سنة ١٩٧١ من نضوب الكتابة عندها (أنا لم أعد أحب التحدث عن نفسى وعن الحياة وكأن كل شىء قد أصبح واضحاً بحيث لا يحتاج الى تفسير وتأويل. هذا ولك أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعلمي أنني تركت الشعر فإن آخر قصيدة لي تحمل تاريخ سنة ١٩٦٩ ولا أدري متى سأرجع إلى الشعر ولكن لا أرى في الأفق ما يبشر بذلك وأعوذ بالله من البرودة والصمت).

عاشت نازك فترة صباها وما تلاها متمسكة بكل مفاهيم المجتمع. وكان ديوانها عاشقة الليل والتعليقات عليه أكبر دليل على ذلك إذ نلاحظ بعد ذلك أنها بعد صدور ذلك الديوان لم تكتب الشعر العاطفي وانكبت على العمل وحاولت كل جهدها محو مظاهر العاطفة من نفسها ولكن هل المظاهر هي الأعماق؟ وهل كان إلغاء هذه المظاهر قادراً على إلغاء ما في الصميم؟ أسئلة لا أحد قادر على الإجابة عنها. هي لم تميز نفسها عن الأخريات لكونها شاعرة كبيرة وكان يجب أن تفعل ذلك.

غير المبدعات أو المبدعات القليلات الأهمية لم يخفن على سمعتهن فهن لا يملكن ما تملك نازك من مكانة واحترام وشهرة ومواهب فعلام يخفن؟ ونازك أتعبتها شهرتها ومكانتها المميزة فدفعت ثمناً باهظاً لهذه المكانة والشهرة. ونتساءل بعد لم مرضت نازك فترات طويلة؟ ولم قل نتاجها؟ لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى الشاعرة العربية الأولى ذات المكانة المحترمة في مجتمع يستعمل ميزان الزئبق في تقييمه لمكانة الآخرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد نبيه حجاب

نازك الملائكة
خنساء القرن العشرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا لقب أطلقه عليها الناقد الأديب (مارون عبود) وذلك حينما صدر ديوانها (عاشقة الليل) وكان لصدوره ضجة بين الأدباء، فقد ذكروا أن النقاد هبوا لنقده والتعليق عليه، وكان مما ذكره عنها هذا الناقد قوله: (هذه خنساء جديدة، ولكنها خنساء مثقفة، تطلع علينا فى القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الغابر، تلك التى ذوّبت شعرها دموعا على أخويها.

وهذه استحالت عواطفها شعرًا حزينًا كئيبا... فهناك الشعر الذى لا يموت؛ ولو يصح لى أن اتمثّل بالنابغة. لقلت لنازك الملائكة: اذهبى فأنت أشعر. من كل ذات ثديين...)[1].

هذا. وبالأمس القريب طالعتنا صحيفة الأهرام الغرّاء بمقال ممتع للأستاذ **أحمد عبدالمعطى حجازى** يتحدث فيه عن **نازك الملائكة**، صدّره بقوله: **(طالما راودتنى فكرة الكتابة عن نازك الملائكة، فنازك الملائكة ليست مجرد شاعرة ظهرت فى العصر الحديث، بل هى شاعرة رائدة تعد فى الطليعة من الشعراء العرب المعاصرين نساء ورجالا؛ ساهمت مع الشرقاوى، وعلى أحمد باكثير والسياب والبياتى وصلاح عبدالصبور وخليل حاوى فى كتابة القصيدة الجديدة، وتقدمت هؤلاء بكتابتها النقدية التى دعت فيها إلى تجديد الأشكال الشعرية، وشرحت الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد)**. وقد مثل لذلك بقصيدتها عن (الزائر الذى لم يجئ) وفيها كثير من الرموز الغامضة التى يصعب حلها على الكثيرين، ولكن عبقرية الأستاذ استطاعت أن تجلى غوامضها، فبدت روعة القصيدة... فكانت أول ثمرة

جنيتها من هذا المقال... أما الثمرة الثانية فهى ما ذكره عن الدكتور **لويس عوض** بأنه أول مَنْ دعا إلى تحطيم عمود الشعر القديم، ولطالما كانت **نازك الملائكة** تدعى أنها الرائدة الأولى فى (قضية الشعر الحر) وأثبتت ذلك فى كتابها (قضايا الشعرالعربى المعاصر) وبررت هذا الادعاء بأنها فى سنة ١٩٤٧ نظمت قصيدتهاعن (الكوليرا) بالأسلوب الجديد، وأرسلت بها إلى مجلة العروبة ببيروت فنشرتها، وأشادت بها، نلمح ذلك فى قولها[٢]. (وكنت كتبت هذه القصيدة أصور بها مشاعرى نحو الشقيقة مصرخلال وباء الكوليرا الذى داهمها، وقد حاولت فيهاالتعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء، وقد ساقتنى ضرورة التعبير إلى اكتشاف (الشعر الحر).

وسواء كانت هى الرائدة الأولى لهذا النمط أم سواها، فلندع ذلك الآن لنستمع إلى القصيدة وهى:

سكن الليل

أصغ الى وقع صدى الأنات

فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

فى كل فؤاد غليان

فى الكوخ الساكن أحزان

فى كل مكان روح تصرخ فى الظلمات

فى كل مكان يبكى صوت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت... الموت... الموت

يا هزن الفجر الصارخ ما فعل الموت؟

طلع الفجر

اصغ الى وقع خطا الماشين

فى صمت الفجر انظر ركب الباكين

عشرة أموات.. عشرونا

لا تحصى أصغ للباكينا

موتى موتى ضاع العدد

موتى موتى لم يبق غد

فى كل مكان جسد يندبه محزون

لا لفظة إفلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت.. الموت .. الموت

تشكو البشرية مما فعل الموت

الكوليرا

فى لهفة الرعب مع الأشلاء

فى صمت الأبد القاسى هيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

هقدا يتدفق موتورا

هبط الوادى المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يسمع صوت الباكينا

فى كل مكان خلّفه مخلبه اصدا،

فى كوخ الفلاحة.. فى البيت

لا شىء سوى صرخات الموت

الموت... الموت... الموت

فى شخص الكوليرا القاسى ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شىء سوى رجع التكبير

حتى حفّار القبور لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبّنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم أو أب

يبكى من قلبه ملتهب

وغدا لاشك سيلفقه الداء الشرير

يا شيخ الهيضة ما أبقيت؟

لا شىء، سوى أحزان الموت

الموت... الموت... الموت

يا مصر شعورى مزقه الموت

هذه هى القصيدة التى شرقت وغربت والتى نظمتها الشاعرة لتصوير مشاعرها نحو مصر الشقيقة حينما حلّ بها وباء الكوليرا، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من الضحايا الأبرياء، كما صورت الأحزان التى عمت البلاد وشردت العباد، سواء فى ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ.

ترى مَنْ سيحفر القبور وقد مات حفار القبور؟ ومن سيؤذن للصلاة وقد مات المؤذنون؟

ومن سيندب الموتى وقد مات النادبون؟ الكل إلى زوال، ومن لم يمت اليوم سيموت غدا.. وهكذا ذكرتنا خنساء هذا الزمان بقول الجارم:

إذا برع الطبيب الحديث فقل له

يد الموت أمضى من يديك وأبرع

وإن الفتى ماضٍ، وماضٍ طبيبه

وعائده من بعده والمشيع

وفى سنة١٩٤٩ ظهر ديوانها الثانى (شظايا ورماد) وفيه القصيدة، وكان لظهوره ضجة فى الأوساط الأدبية فقد وقف الناس حياله ما بين مؤيد ومعارض، على نحو ما نرى دائما وأبدا بين أنصار الجديد وأنصار القديم، غير أن موجة الجديد كانت عارمة، فأخذت قصائده تتوالى على الصحف والمجلات، وهكذا سارت القافلة حتى رأينا فى العام التالى دواوين جديدة لبعض الشعراء، منها ديوان (ملائكة وشياطين) **لعبدالوهاب البياتى**، وأزهار وأساطير **لبدر شاكر السياب**، ومن ناحية أخرى، وجدت هذه الحركة من يساندها ويتعصب لها حتى شقت طريقها بين الأدباء.

ثم ماذا؟ ثم إن أستاذنا قد أشار فى مقاله إلى أن نازك الملائكة مثلها فى ذلك مثل سواها من الرواد، ولكنها فضلتهم جميعا بما انفردت به من الدراسة النقدية التى دعت فيها، إلى تجديد الأشكال الشعرية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وشرحت الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد الذى تدعو إليه.

والواقع أنها اكتسبت شهرة واسعة بهذه الدراسة التى نراها فى كتابها (قضايا الشعر العربى المعاصر) فإذا استثنينا ما يذكر أحيانا فى مقدمات بعض الدواوين، فإنا لا نرى كتابا كاملا لأحد الشعراء يتحدث عن هذا الاتجاه قبل صدور كتابها هذا.. غير أننا نعود فنقول: هل التزمت نازك الملائكة بما قررته ودعت إليه فى هذه الدراسة؟!

وقبل الإجابة نطرح سؤالا آخر: أين خنساؤنا من خنساء الزمان الغابر؟ تلك التى ابيضت عيناها من الحزن على أبيها وأخويها صخر و معاوية، ومازالت تبكيهم حتى بعد إسلامها، وفى ذلك يقول الأستاذ أحمد حسن الزيات: (... وكان فى الظن أن تُنهْنِه الخنساء دموع الجزع على أبيها وأخويها تعزيًا بالإسلام وعزوفا عن سنة الجاهلية، إلا أن وجْدَها على صخر كان فوق الصبر وفوق العزاء، فمازالت تبكيه وترثيه حتى ابيضت عيناها من الحزن وكانت تقول: كنت أبكى له من الثار واليوم أبكى له من النار)، وتقول فى بعض شعرها عنه:

ألا ياصخر ان أبكيك عينى

فقد أضحكتنى زمنًا طويلا

دفعت بك الخطوب وأنت هى

فمن ذا يدفع الخطب الجليلا

إذا قبح البكاء على قتيل

رأيت بكاءك الحسن الجميلا

وإذا سلمنا بأن نازك الملائكة من الرواد الأوائل، فلن نسلم لها بادعائها أنها الرائدة الأولى،وأن قصيدتهاعن (الكوليرا) هى أول قصيدة حرة الوزن؛ إذ ليس من المعقول أن تُنسب مثل هذه النقلة لفردٍ واحد، سواء كانت هى أم سواها.. فهذه الحركة من غير شك لم تولد فجأة بل إن ظهورها يرجع إلى عوامل كثيرة، تاريخية واجتماعية ونفسية، والشاعرة نفسها تعترف بهذا، نلمح ذلك فى قولها: (إن حركة الشعر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها فى ذلك شأن سائر الحركات المجددة التى تنبعث اليوم فى حياتنا فى مختلف المجالات) وأكثر من ذلك، فقد قدمت لنا - فى دراستها النقدية - بعض الأسباب التى ساعدت على ظهور الشعر الحديث: منها النزوع إلى الواقع، والميل إلى الاستقلال لكى يثبت الشاعر ذاته وفرديته، والنفور من القوالب الجاهزة على نحو ما نرى فى الشعر القديم، كما أصبح الشاعر يميل إلى تحكيم المضمون فى الشكل.

و القصيدة التى تتكىء عليها الشاعرة فى دعواها وهى قصيدة الكوليرا قد نظمت فى أوائل شهر كانون سنة ١٩٤٧ وبعد أسبوعين أو ثلاثة ظهر ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة من الوزن الحر. فهل هذه المدة تكفى لأن يقتنع السياب بهذا الاتجاه، ويغير مسار شعره على هذا النمط الجديد؟

على أن الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى قد أشار فى مقاله إلى أن الدكتور لويس عوض هو أول من دعا إلى تحطيم عمود الشعر القديم فى مقدمة أحد دواوينه.

وبذلك حسم هذه القضية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما القضية الثانية فهى موقف الشاعرة مما ذكرته فى دراستها من الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد، بمعنى هل التزمت الشاعرة نفسها بما قررته ودعت إليه؟ ونقول فى الجواب إنها التزمت بذلك بكل دقة ولكن فى الشكل دون المضمون؛ فهى فى شعرها قد تخلصت من قانون البحور الكاملة وقيودها، واتخذت شعر التفعيلة أساسا لنظمها شأنها فى ذلك شأن أكثر الشعراء المتحررين من عبء القافية؛ فإذا أرادت أن تنظم قصيدة من بحر الكامل مثلا، وتفعيلاته: (متفاعلن) ست مرات قد تأتى بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث بحسب مقتضيات القصيدة،، كما فى قولها:

وهناك فى الأعماق شئ، واحد
هجرت بلادته المسا، عن النهار
شئ، رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أواه لو هُدِمَ الجدار!

أما المضمون فى قصائدها فظل على حاله إلى حد كبير؛ فهذه الكآبة وهذا الحزن، وهذه النظرة القاتمة التى نلمحها فى دواوينها ليست من إبداعها؛وإنما هى نظرة وجدانية قديمة قدم الشعر العربى، نراها ماثلة فى شعر الغزل، وفى شعر المتصوفة، وامتد بها الزمن إلى وقتنا هذا، والشاعر المجيد هو مَنْ كان مجددا لا مقلدا بمعنى أن يكون له موقف مستقل تجاه (الكون والحياة) بحيث إذا ذكر الموقف يذكر صاحبه أو نظيره إن كان له نظير، فالبياتى مثلا نرى فى شعره (النزعة الإنسانية) وبها عرف و الفيتورى كان مهموما بـ (القضية الأفريقية) وغيرهما بغير ذلك من المواقف... فهل تميزت نازك الملائكة - بحزنها وكآبتها ورفضها الحياة - عن سواها من الشعراء المعاصرين؟

كلا. فإن الحزن عندها لا ينبع من إحساس بالمرارة مثلا لواقع اجتماعى شاذ يدعو إلى الأسى كالذى كان عند صلاح عبدالصبور، الذى يعتبر الحزن فى شعره المحور الذى يدور حوله، فإن الحزن عنده موقف متميز بسبب البيئة الاجتماعية التى غذته طفلا وشابا ويافعًا والتى تعانى ما تعانى من قسوة الحكام، وبهذا استطاع أن يكون لنفسه شخصية فنية مستقلة.

أما نازك الملائكة فقد يكون مرد حزنها إلى حب فاشل أو حنين إلى عهد الطفولة وها هى ذى قد أشارت إلى الموقف الأول بقولها:

وجهك أخفاه ضباب السنين
وضمّه الماضى الى صدره
ألقى عليه من شبابى الحزين
أحزان قلب تاه فى ذعره

وتقول فى الموقف الثانى :

أسفا ضاعت الطفولة فى الماضى
وغابت أفراحها عن عيونى
وهى لو تعلمين أجمل ما يملك قلبى
وما راته عيونى

ولو تصفحنا دواوينها فإنا لا نرى غير هذه الكآبة والحزن ورفض الحياة؛ استمع إليها وهى تصف قسوة الأيام حتى على الأموات فتقول فى مأساة غريق.

يا رياح الليل رفقا بالرّفات
واهدأى لا تقلقى جسم الغريق
حسْبه ما مزقته أيدى الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فليكن منك له قلبى صديق

ثم استمع إليها وهى تضيق ذرعا بالحياة ومآسيها

فيم تبكى على مفارقة الدنيا

وقد عشت فى حماها غريبا

إنما أيها المعذّب مأساة

تثير الأسى وتُبكى القلوبا

فاحتقرها، وسرْ إلى عالم الأموات

يا قلبى الرقيق، طروبا

إن نازك الملائكة لا ترى فى الحياة بارقة أمل، ولا يُرجى منها نعيم، ومن ثمّ فهى بائسة مستسلمة لما تأتى به الأقدار، وهيهات هيهات أن تخلصها الأسفار من مآسيها... والخلاص من الأحزان بالأسفار فكرة قديمة..؛ فإن المحب الذى شفّه الوجد، وعذّبه الصدّ كان يعمد لتبديد حزنه بالأسفار... وقد استعار الشعراء المحدثون أسطورة السندباد ليرمزوا بها إلى الخلاص من الواقع الأليم، فالسندباد جواب آفاق، ويستطيع أن يحط رحاله حيثما يجد لنفسه خلاصا من ضيقه وهمومه غير أن نازك الملائكة لم تلجأ إلى الأسطورة، وحسبها أن تنظر إلى هذا الواقع الأليم بعين شذراء استمع إليها وهى تقول:

أنا وحدى فوق صدر البحر يا زورق فارجعْ

عبثا أنتظر الآن، فنجمى ليس يطلع

هبت الريح على البحر الجنونىّ المروّع

فلتعدْ إلى الشاطئ الساجى بقلبى المتفزّع

عدْ إلى الشاطئ عد، ما عاد يحلو لى البقاء

ذهب البحر بأصحابى إلى حيث الفناء

أنا وحدى أيها الملاح حزن وبكاء

يرجع الزورق بى وحدى إذا جاء المساء

فقولها (ذهب البحر بأصحابى) إشارة إلى رفض فكرة السندباد ومقدرته على التخليص. وكما لم تلجأ إلى (الأسطورة) كذلك لم تلجأ إلى (الصورة) فى شعرها إلا نادرا؛ أما (الرمز) فقد اصطنعته فى شعرها، واستعانت به فى نظمها، نلمح ذلك فى قصيدتها (مر القطار) وفيها تقول:

مرّ القطار، وضاع فى قلبه القفار

وبقيت وحدى أسأل الليل الشرود

عن شاعرى، ومتى يعود

ومتى يجىء به القطار؟

فهى قد رمزت بالقطار الذى تنتظر مجيئه حاملا شاعرها، رمزت به للحياة، فهى تريد من الدنيا أن تقبل عليها إذا شاءت لا أن تقبل هى على الدنيا لأنها يائسة ومستسلمة (وبعد) فهذه هى نازك الملائكة، خنساء القرن العشرين، تلك التى أنّتْ، وفاض بها الحنين، إلاّ أنها لم تبلغ بذلك ما بلغته خنساء الزمن الغابر التى ذوّبتْ شعرها دموعا على أخويها، صخر ومعاوية.

هامش

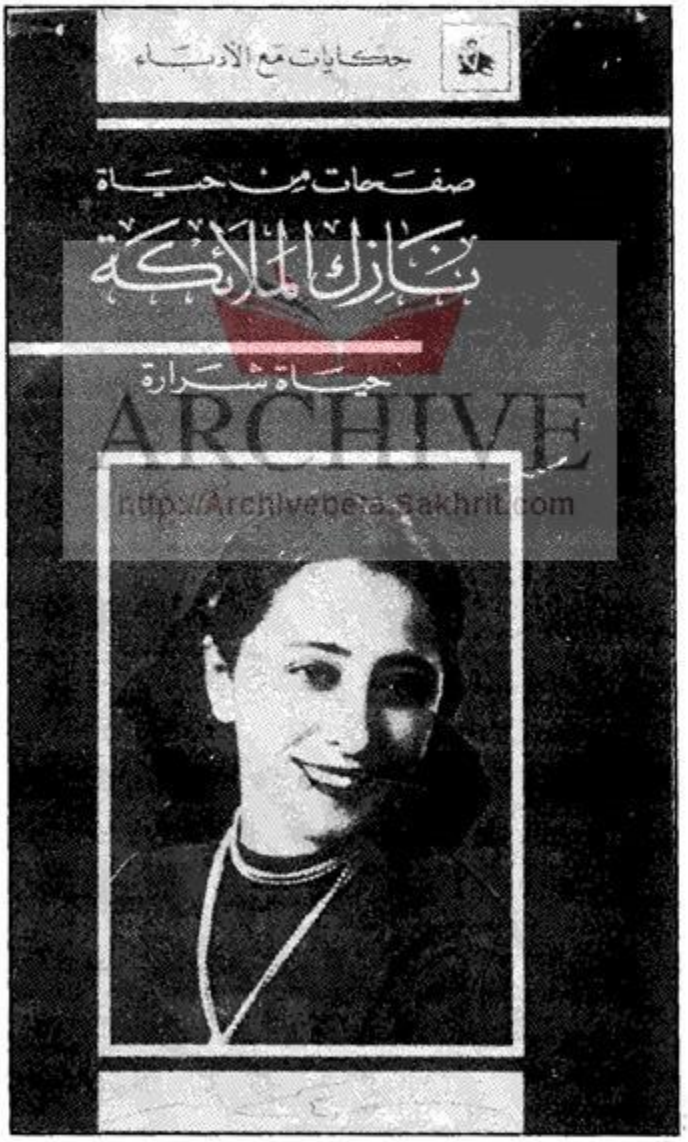
(١) مجددون ومجترون لمارون عبود ص ١٧٩.

(٢) كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر ص ٢١.

سليمان المنذرى*

صفحات من حياة نازك الملائكة

صدر فى مطلع العام الجارى عن دار الرياض الريّس للكتب والنشر بلندن كتاب «**صفحات من حياة نازك الملائكة**» للكاتبة العراقية الدكتورة **حياة شرارة** الأستاذة بجامعة بغداد. وهو أحدث كتاب يتناول بالتفصيل سيرة حياة رائدة التجديد فى الشعر العربى المعاصر، وفيه إضافة للكثير والجديد من الصفحات المطوية للشاعرة، ويكشف جوانب مضيئة لتجربة إنسانية ثرية من خلال تتبع مختلف المراحل التى عاشتها **نازك الملائكة**، إنها حكايات تروى سنوات العمر الجميل تتابع فصولها ويخيل إليك أنها عاشت ألف عام وليس نيفا



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسبعين، فندعو لها بدوام الصحة والسلامة والعمر المديد.

والكتاب فيما يبدو، ليس سيرة ذاتية وحسب، بل دراسة شيقة فى تطور المجتمع البغدادى خلال القرن الحالى. تعرض **حياة شرارة** بين ثناياه تفاصيل ممتعة لتفاعل حىّ للأعراف والتقاليد والعادات فى البيئة البغدادية وتاريخها المتواصل عبر السنين. ولو قدر للكاتبة أن تقدم تلك السيدة فى عمل روائى، لأتحفت المكتبة العربية بثلاثية رائعة تحاكى فى إبداعها ثلاثية **نجيب محفوظ**. وأتخيل من خلال الفصول الواحد والعشرين للكتاب، أن الكاتبة تتحدث

عن ثلاث مراحل زمنية متميزة فى حياة نازك الملائكة تصلح أن تتوزع على روايات ثلاث: الأولى عن الطفولة فى بيت الأسرة القديمة فى محلة «العاقولية» أحد أحياء بغداد القديمة، حيث ولدت الشاعرة عام ١٩٢٢ فى بيت علم وأدب ونسب عريق. أما الرواية الثانية فتبدأ بانتقال الأسرة للسكنى فى «الكرادة» أحد الأحياء الجديدة من بغداد وفى شارع يسمى «أبو قلام». وفى الحى الجميل وسط البساتين وعلى مقربة من الدجلة، شهدت الشاعرة أجمل سنوات حياتها الأدبية ونضوجها الشعرى. وتأتى الرواية الثالثة عن سنوات «الغربة» التى عاشتها فى الكويت أستاذة للأدب العربى فى جامعتها منذ نهاية الستينيات وحتى نهاية عام ١٩٨٧، عندما عادت إلى مسقط رأسها، وقد تغيرت أحوال الدنيا وشهدت حربى الخليج الأولى والثانية، واليوم تعيش الشاعرة مع شعبها فى ظل الحصار الدولى الجائر.

اعتمدت الكاتبة فى جمع مادة الكتاب على إجراء الاتصالات المباشرة، وتسجيل الأحاديث عن سيرة الشاعرة، مع أفراد أسرتها وهم أخواتها وأخوالها وأقاربها وصديقاتها. ولم يكن لقاؤها مع الشاعرة يسيراً، نظرا لانطوائها والمرض الذى ألم بها. ولقد وفقت حياة شرارة تماما فى الإحاطة بكثير من جزئيات الحياة اليومية عن النشأة والطفولة ومراحل الحياة المتعاقبة، حتى أن الشاعرة لو أرادت أن تكتب سيرتها الذاتية لما استطاعت أن تلم بكل تلك التفاصيل الدقيقة من حياتها، لأن الكاتبة قدمت باقة ورد جمعت فيها من كل حديقة وردة. علماً بأنها أيضاً اعتمدت على ما دونته نازك الملائكة فى كتابها غير المنشور تحت عنوان «لمحات من سيرة حياتى وثقافتى». ولعل تلك التفاصيل الدقيقة تشكل أحياناً نقطة الضعف فى الكتاب عند تكرارها، خاصة للذين يجهلون البيئة العراقية من القراء العرب.

تقول المؤلفة أن المادة التى جمعتها هى التى أملت عليها طبيعة منهج الكتاب والجوانب التى تناولتها أو أهملتها. وقد صادفت الكاتبة كما توضح فى المقدمة أكبر مشكلة عن إعدادها للكتاب، تتمثل بحساسية وضع المرأة فى المجتمع العراقى وكثرة القيود التى تثقل كاهلها فتقول: «إن تناول الحياة الخصوصية للمرأة بكل تفاصيلها أمر لا يتقبله الفرد ولا المجتمع عندنا، فما أكثر الأمور العادية التى تعتبر عيبا، وينبغى ألا يأتى المرء على ذكرها. لقد تضخم حجمها أمام ناظرى لدرجة خيل إلى أن وجودنا نفسه فى الدنيا نوع من العيب»!

وفى مرحلة من مراحل إعداد الكتاب فكرت المؤلفة كما تقول فى صرف النظر عن كتابها نهائياً. وإذا سلمنا بهذه النظرة المجتمعية الضيقة، فإن الغناء أو العزف على العود الذى تجيده الشاعرة أو حتى امتطاء الدراجة الهوائية كما كانت ترى جدتى، هو العيب كل العيب!

يتوقف القارئ عند البيئة التى نشأت فيها الشاعرة وتأثرت بها، والانتماء الأسرى والجذور العميقة فى مدارج التاريخ البعيد، ويفاجأ من من لم يقف على أصول الأسرة العريقة، أن شاعرتنا سليلة أقدم أسرة عراقية تمتد جذورها إلى النعمان بن المنذر بن ماء السماء أشهر ملوك العراق المناذرة اللخميين، الذى استطاع بحكمته أن يوحد القبائل العربية فى مواجهة الغزاة الفرس حينذاك. إن هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانتماء العربى، وتلك الجذور الضاربة فى القدم، كان لها الأثر الكبير فى مكانة الأسرة الاجتماعية، وهى تتبوأ موقعها المتميز فى المجتمع العراقى وتستمد مكانتها العلمية والثقافية باعتبارها من بيوتات بغداد العلمية والأدبية العريقة. غير أن اللقب الذى تحمله الشاعرة لقب مكتسب وحديث، أضفاه الناس منذ قرن مضى على أسرة عرفت بالتقوى وحسن الجيرة التى كانت موضع تعجب الناس، وكان الشاعر **عبد الباقى العمرى** جار الأسرة خلال القرن الماضى، هو أول من أطلق عليها صفة **الملائكة**، وكان والد **نازك** أول من تخلى عن لقب **الجلبى** الذى منحه السلطان العثمانى لأسرة **المنذرى** عام ١٧٦٠. ومع ذلك يظل لهذا اللقب الجديد سحره وشاعريته.

نشأت الشاعرة فى بيت أدب مشهود، قلما يتوفر فى بيت سواه. فالوالدان والجدان وجدتها من والدتها والأخوال والأعمام شعراء لهم مكانتهم وحضورهم المعروف فى الأوساط الشعرية فى هذه البيئة الثقافية المحيطة ترعرعت ونمت عبقرية **نازك الملائكة**، ووجدت من رعاية والدها **صادق الملائكة** أستاذ العربية وآدابها، معلمها الأول، تقول **نازك** فى ذلك «**وقد فرش لى أبى طريقاً ممهداً رائعاً حين وضع بين يدى مكتبته التى كانت تحتوى على متون النحو وكتب الشواهد جميعاً**» (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى).

ولم تقتصر ثقافة الشاعرة على العربية وآدابها وحسب، بل أقدمت على تعلم اللغات الأجنبية وخاصة الإنجليزية والفرنسية، وتخصصت فى الأدب الإنجليزى المقارن واكتملت دراستها العليا فى جامعة برنستون ثم جامعة وسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية فى الخمسينيات.

ومن الأمور التى تستوقف الباحث فى حركة الشعر العربى المعاصر، وقد أشارت إليها الكاتبة، ذلك الجدل الذى ظل محتدما حول ريادة **نازك الملائكة** للشعر الحر، وادعاء البعض لهذه الريادة خاصة **السياب والبياتى**. وقد حسم هذا الجدل الأستاذ **إحسان عباس** وهو يقرر أن **نازك** وضعت مخططاً عامدا للخروج بالقصيدة إلى شكل جديد.. وأن **السياب** نفسه لم يكثر من النظم على الطريقة الجديدة إلا بعد أن تعرف على محاولة **نازك** واتضحت أمام عينيه أبعادها (الدكتور إحسان عباس «بدر شاكر السياب دراسة فى حياته وشعره بيروت ١٩٦٩»). أما الأديب العراقى **قاسم الخطاط** نزيل تونس، فيقول: «وكما وضع **الخليل** بحور الشعر العمودى وأوزانه وقواعده، جاءت **نازك الملائكة** لتضع قواعد الشعر الحر ونظام أوزانه ،لتقوم بتدريسها فى الجامعات. ويعتبر كتابها(**قضايا الشعر المعاصر**) المرجع الرئيسى لدراسة الشعر الحر فى كليات الآداب بالجامعات العربية (جريدة العرب ١٩٩٣/٧/٢٢). ولم تكن **نازك الملائكة** فى كل ذلك الجدل والسجال طرفا، وإن كان يسوؤها مزايدة الادعياء.

يأتى كتاب **حياة شرارة** فى هذا الوقت بالذات، أجمل هدية للشاعرة الكبيرة بمناسبة عيد ميلادها الثالث والسبعين (٢٣ أغسطس ١٩٢٢)، وتعزية وسلوى وهى تعيش أحزان شعبها ومعاناته المريرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى عبد الحافظ

قراءة فى العدد الأخير
من كتاب (قضايا فكرية)

فى ظل الظروف الدولية الراهنة، والتى تعيد تشكيل العالم بطريقة تستبعد المصالح والتطلعات العربية، وفى ظل حالة التشرذم والتشظى التى يعانيها عالمنا العربى، وتستغلها القوى الكبرى لفرض شكل جديد لمنطقتنا العربية يكرس هيمنة طرف على حساب الأطراف الأخرى، وفى ظل حالة من الإحساس بغياب المشروع القومى، وتصاعد أجواء الأزمة التى تؤكد على سيادة حالة من الانسحاق الحضارى أمام الحضارة الغربية الحديثة، يستتبعها ردود أفعال متفاوتة بين التشنج والهذيان وإعادة اجترار انتصارات الماضى تارة، واحراق الأخضر واليابس وتنصيب أمراء على الأطلال تارة أخرى، ودفن الرءوس فى الرمال انتظارا لما ستسفر عنه الأحداث فى أغلب الأوقات.

فى مثل تلك الظروف يصبح وضع الفكر العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين موضع تساؤل، وحسنا فعل كتاب (قضايا فكرية) الأخير فى محاولته الاقتراب من تلك النقطة الملتهبة. ففى عدده المزدوج الخامس والسادس عشر قدم حوالى خمسين باحثا من تيارات ومدارس وانتماءات مختلفة، تتفرع جنسياتهم على خريطة المنطقة العربية بأكملها، اجتهاداتهم النظرية التى اتسمت فى أغلبها برؤية تحليلية نقدية. وعلى مدى خمسمائة وست وسبعين صفحة من القطع الكبير قسم الكتاب إلى أربعة محاور أساسية:

محور الفكر النظرى، ومحور الفكر الدينى، ومحور الفكر الاقتصادى والسياسى والاجتماعى، وأخيرا محور التعليم والثقافة. ويشرف على الكتاب رجل من طراز فريد أثرى فكرنا العربى النظرى والنقدى على السواء - وعلى مدى أكثر من نصف قرن - بفكره الشاب، وعقليته المتجددة، وتفتحه الدائم على التجارب الأخرى، وقدرته على المراجعة ونقد الذات ، وجسارته فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إعلان ما يعتقد أنه الحق، والتمسك به والدفاع عنه، جاعلا من نبضه الإنساني بوصلة يهتدى بها نحو الإنسان متمسكا بحق هذا الإنسان فى حياة حرة وكريمة يظلها العدل الاجتماعي وتعلو فيها رايات التقدم والعقلانية والإبداع، هذا هو مفكرنا الكبير **محمود امين العالم** الذى يستهل هذا العدد بعملية رصد لما أسماه بالهشاشة النظرية فى الفكر العربى المعاصر، والذى يراه مفتقدا «النظرة العلمية الواضحة والخبرة العلمية المتنامية» إضافة إلى «سيادة الثوابت النصية الأصولية والتماثلية غير التاريخية والثنائيات التوفيقية والرؤى اللاعقلانية والجزئية والوصفية والتعميمات المطلقة والإسقاطات الذاتية والإيديولوجية» مما يعطينا تلك الصورة القاتمة لفكرنا وواقعنا، صورة ملؤها الشتات والتفكك والتخليط والانتقائية والميوعة والتسطح والاغتراب والتخلف. [ص ٩] ولهذا فهو يجدد دعوته القديمة إلى ما أسماه «فكر نظرى نقدى تأسيسى»، ويقوم بتعريف الفكر النظرى بأنه «مسْعًى إدراكى تفسيرى عام، يقوم بتنظيم وإعادة تشكيل مجموع الحالات التى تتكون منها وبها الأشياء والأحداث والوقائع والأوضاع والعلاقات والمشاعر وأشكال السلوك والممارسات والتعابير المختلفة»، حيث تصبح السمة الأساسية للفكر النظرى لديه هى إضفاء الدلالة الكلية أو المعنى على واقعه، ومن هنا يصبح لهذا الفكر دورٌ نقدى يلعبه فى واقعنا ووظيفة يؤديها لتجديد ما يشين هذا الواقع بعد أن يكون قد وضع يده على مفردات هذا الواقع بتعقيداته وتفاصيله الدقيقة وإمكاناته الكامنة. وتلك العملية فى نظر مفكرنا لا تبدأ من الصفر، بل تعتمد على مجمل الخبرات السابقة والراهنة، بل ويجعلها مشروطة بها، وهى خبرات لا يقصرها على التراث وحده، بل ينفتح بها على مجالات المعرفة المختلفة، بشكل يجعل الفكر النظرى لديه يخرج لآفاق أرحب ويستنشق هواءً جديدًا عندما يستفيد من الإسهامات الإنسانية المختلفة. ومن هنا يصبح الفكر قادرًا على التفسير والتقييم، إن لم يكن إحداث تلك القطيعة المعرفية عندما يتجاوز شروط واقعه. وعلى الرغم من ذلك وبأمانة العالم، فهو لا ينفى الجانب الأيديولوجى الذى يفرض نفسه بحكم السياق والظرف ومشروطية الأدوات المعرفية المستخدمة، ولذا فهو يعترف بوجود طابع نسبى فى الإطار التاريخى العام لهذا الفكر النظرى، مما يتسبب فى تأرجحه فيما بين الذاتى (الهشاشة والطغيان الأيديولوجى)، والموضوعى (الدقة والاتساق)، بحيث يرتفع مستوى الدقة النظرية فى الدراسات العلمية الطبيعية، ويتضاءل فى الدراسات الإنسانية والاجتماعية.. إلخ ويؤكد كاتبنا على الطابع الكلى للفكر النظرى، معطيا إياه بُعْدًا زمكانيًا (أفقيًا ورأسيًا)، رافضًا أن تكون هذه الكلية نسقًا منغلقًا على ذاته، أو نسقًا جاهزًا ينفى الخصوصيات والتمايز، والعلاقات الأخرى الممكنة، وإلا سيؤدى للجمود ورفض التطور والتغيير. إذن كل فكر نظرى لديه «هو من ناحية نسق معرفى كلى ذو طابع بنيوى وتاريخى مفتوح على إمكانات شتى، وهو من ناحية أخرى نسق تفسيرى وتقييمى يعبر عن إضافة معرفية تكشف عن إمكانية تأسيس واقع مغاير، وليست هذه الإضافة المعرفية إلا إرهاصًا معرفيًا لوجوده الممكن الجنينى» [ص ١٠].

وعندما يتناول مفكرنا أزمة الفكر العربى المعاصر يتساءل عما إذا كانت هناك أزمة، حيث أن البعض ينفى وجودها (**أنور عبد الملك**)، والبعض الآخر لا ينفيها بل يرى أننا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد بدانا فى تجاوزها (حسن حنفى)، فرأى فى الموقف الأول «رؤية إجرائية خالية من الاتساق النظرى الكلى، وتكاد تكون دعوة إلى تكريس الواقع القائم اكتفاء ببعض إصلاحات تكميلية فيه» [ص ١٠]، بينما رأى فى الموقف الثانى رؤية «لا تنفى الأزمة ولا تتجاوزها، بل تواجهها مواجهة استعلائية حضارية معكوسة، تكاد بدورها أن تكرس الأزمة» [ص ١١]، وهو يرى أن هناك مفكرين يعون بحقيقة الأزمة إلا أنهم يخلطون بين سماتها وأسبابها ويقتصرون على النقد الإبستمولوجى لبنية العقل العربى؛ وبذلك يرونه بمعزل عن الأسباب والمصادر الموضوعية والتاريخية لأزمته (**محمد عابد الجابرى**).

وتحت عنوان أزمة التباس مزدوج، يرى أن هذه الأزمة وجدت فى الفكر والواقع على السواء، حيث أن اللقاء بين الأنا العربية الإسلامية والآخر الأوروبى لم يكن بداية التحديث لدينا، حيث أن بدايات جنينية كانت قد بدأت في القرن الثامن عشر، إلا أن هذا اللقاء كان بداية لأزمة التحديث، حيث برزت هذه الثنائية فى كون الآخر الأوروبى ذى المنجزات الحضارية والعلمية والاقتصادية هو نفسه الذى يمارس علينا العدوان والاستعمار، كما يجعل فكرنا وواقعنا يعانيان التبعية والتخلف والتباسًا لدى الآخر أيضًا بين التحضر والهيمنة الاستغلالية الاستعمارية، فهى أزمة فكر وواقع على السواء يؤثر كل منهما فى الآخر، ولم يستطع الفكر العربى حتى الآن الإجابة على أسئلة واقعه، ولم يقدم بالتالى حلولًا ناجعة لها مبقيًا على الأزمة.

وعن ثنائية الفكر والواقع يجد أنها كانت رد فعل فكريًا لصدمة الحداثة، والتى تولد عنها الانبهار والرفض، وتفاعل هذا سلبيًا مع ثنائية أخرى تتمثل فى العلاقة بين التحديث التابع والمفروض من أعلى، وواقع البنية التقليدية الموروثة، مما ترتب عليه ظهور ثنائية أخرى حادة بين المجتمع المدنى التقليدى والسلطة المركزية. وجود الثنائيات الملتبسة هذا هو الذى مرر التوفيقية بل وأدى لسيادتها كمحاولة نظرية لحل الالتباس (التراث والتحديث/ الأصالة والمعاصرة/ النقل والعقل/ التقليد والتجديد.. إلخ). ويحاول كاتبنا تتبع هذه التوفيقية لدى مفكرى النهضة مسترشدًا ببعض العلامات البارزة فى التاريخ المصرى (١٩١٩/ ١٩٢٤/ ١٩٥٢/ ١٩٦٧) ليصل لملاحظة مؤداها «رجحان كفة الجانب التحديثى العقلانى وسيادته نسبيًا على الجانب التقليدى... دون أن يعنى هذا إلغاء الثنائية التوفيقية أو تجاوزها فى نسقهم الفكرى» [ص ١٢].

ويبلور أزمة الفكر العربى مكثفًا إياها فى لحظات تاريخية ثلاث دالة على تمزقه وتفاقم أزمته:

الأولى: هزيمة ١٩٦٧: وفى التعليق على ردود الفعل الفكرية للهزيمة يتوقف عند مشروعين الأول **لعبد الله العروى** الذى يفجر طرفى الثنائية التوفيقية (الأصالة والمعاصرة)، ويدعو إلى تنمية الذات حضاريًا بالاندماج فى حضارة الغرب، والثانى **لحسن حنفى** فى دعوته لتنمية الذات الدينية بالقطيعة الحضارية مع الغرب، ويرى أن كلا المشروعين يرفضان البنية الفكرية التوفيقية، ويستبعدان الشروط الاجتماعية والتاريخية على المستوى العربى والعالمى، ويحملان جانبًا انتقائيًا توفيقيًا فى بنيتهما. وهذا التوقف لا يجعله يغفل ما أسماه المشروع العقلانى أو العلمى وأنصاره وهو ما قسمه إلى: الفكر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديني المستنير، والفكر القومي العلمي والموضوعي، والفكر الاشتراكي العلمي، وهو لا يخفي تحيزه للمشروع العقلاني العلمي، ويعلق عليه الآمال لتخطي أزمة الفكر والواقع في مجتمعاتنا العربية، حيث أن هذا المشروع رغم تعدد روافده فإن ما يجمعه هو محاولة «لتحقيق علاقة فاعلة إبداعية بين الفكر والواقع تحاول أن تخرج به من الثنائية والتوفيقية، فضلًا عن (حرصه) على تأكيد الهوية القومية المتجددة و (تفتحه) في الوقت نفسه على حضارة العصر، إلى جانب (احترامه) للعقل والعلم والديمقراطية وحرية التعبير والتجدد والإبداع» [ص ٥١].

الثانية: أزمة الخليج: بعد أن يبين أوجه الاختلاف بين هزيمة ١٩٦٧ وأزمة الخليج يوضح مواقف الفكر العربي إزاء هذه الأزمة: (ا) إدانة العدوان العراقي (موقف قومي إنساني). (ب) تبرير العدوان وتأييده كخطوة نحو الوحدة (موقف إيديولوجي صارخ). (جـ) موقف لم يكن لديه بديل عملي إلا أنه كان لديه وعي بعناصر التاريخ، والأوضاع الاجتماعية المتخلفة في المنطقة والأطماع الخارجية (موقف متسق موضوعي).

الثالثة: الفكر العربي والمتغيرات الدولية: ويحدد هذه المتغيرات في انهيار النموذج السوفيتي والمنظومة الاشتراكية، وهيمنة الولايات المتحدة منفردة على العالم، إضافة إلى قيام مرحلة جديدة من التقدم تعتمد على الثورة العلمية التكنولوجية، مما عمق الأزمة على صعيد الفكر والواقع العربي، مؤكدًا اتجاهًا يحاول الخضوع للهيمنة الرأسمالية المتمثلة في العولمة (الليبرالي)، واتجاها يرفض الأوضاع القائمة داخليًا وخارجيًا داعيًا إلى السلطة الدينية مناديًا بأن الإسلام هو الحل، وتتراوح حركة هذا التيار بين الرفض حتى تصل إلى الإرهاب (الأصولي السلفي). وهو يتهم الاتجاهين بأنهما من عوامل تازيم واقعنا، الأول بإلغائه للخصوصية والثاني بتقوقعه وانعزاله ورفضه للحضارة الإنسانية الراهنة، وبين هذا وذاك لا ينسى أن يشيد ببعض المحاولات التي «ترتفع فوق هذا الاندماج التابع الهش والسلفية الانعزالية» [ص ١٧].

في هذه العجالة ربما يتبادر إلى ذهن القارئ بأن مفكرنا يقوم بنفس ما رفضه، وهو محاولة التوفيق بين الثنائيات المختلفة، خاصة حينما أعلن موقفه فيما بين **أنور عبدالملك وحسن حنفي وعابد الجابري** في إشكالية الاعتراف بوجود أزمة للفكر العربي، أو عندما انتصر لما أسماه بالمشروع العقلاني أو العلمي في مقابل الدعوة للاندماج في الغرب (**عبدالله العروي**)، والدعوة للقطيعة الحضارية مع الغرب (**حسن حنفي**)، أو عندما تبنى ما أسماه أيضا بالموقف المتسق الموضوعي تجاه أزمة الخليج، أو أخيرا عندما رفض كلا من الاتجاه الليبرالي أو الاتجاه الأصولي السلفي، بحيث حاول الموازنة دائما بين موقفين على ساحة الفكر العربي؛ وأراد أن يتخطاهما معا بشكل توفيقي يعتمد في الأساس على تخيير موقف ثالث يرفض الموقفين السابقين ويحاول الأخذ بما جاء في كل منهما، بحيث وقع في نفس ما حذر منه، وهو أنه لم يستطع هو الآخر تجاوز تلك الثنائية في انساقه الفكرية، وإن كان قد لام عليها غيره. نقول ربما يتبادر هذا لذهن القارئ خاصة ونحن نعرض في عجالة لتصوره، حيث أن كاتبنا في تحليقه الفكري الرائع هذا يحاول دوما رؤية الظاهرة في واقعها

كاشفا عن مجموعة العلاقات المختلفة، التى تربطها بالظواهر الأخرى، فهو يرى الفكرة فى تطورها التاريخى فى الواقع وتفاعلها المستمر، وربما المناضل على الأرض، ومن يعرف فكره سيرى أن التوفيقية - كما يفهمها - تستند على علاقة تجاور استبعادية، بينما إيمانه بالتنوع والاختلاف جعل العلاقة بين الظواهر لديه علاقة تفاعل جدلى، ومن هنا فعلاقة التجاور علاقة تبدأ ميتة، بينما علاقة التفاعل الجدلى قادرة على الإضافة والتجديد المستمر والتجاوز والإبداع، إذ يرى أن العصر الذى نعيشه «هو عصر الاختلاف داخل الهوية، والفردية والتنوع داخل الكلية، والتعدد داخل النظام، والمخيلة والإبداع داخل العقلانية، والثقافى داخل الاقتصادى والحلم داخل بنية العلم، والإبداع داخل القيم، والذاتية فى قلب الموضوعية والعلاقات الجدلية المتداخلة المتفاعلة تحرك بين الكلى والجزئى، بين العام والخاص، بين تناقض الوحدات ووحدة المتناقضات» [صـ١٧].

إلا أننا سوف نتوقف عند نقطة أخرى، ربما سيكون للقارئ حق فى إبدائها هذه المرة، وهى ثنائية أخرى من نوع جديد، ربما لا يتحمل وزرها مفكرنا وحده، وهى الخاصة بطبيعة الأداء لهذا المشروع العقلانى أو العلمى والذى يتسم دائمًا بموقف موضوعى عميق على المستوى الفكرى، بينما يتحول هذا الموقف من شفافية وعمق ووضوح فكرى وصرامة منهجية إلى تخبط وعدم قدرة على الحركة والأداء على مستوى الواقع، وباعتراف كاتبنا نفسه بأن هذا المشروع «لم يستطع أن يقدم حلًا عمليًا بديلا فى مواجهة العدوان» فى أثناء حرب الخليج، على الرغم من أنه أرجع هذا إلى تخلف الأوضاع العربية عامة وتفككها، ونضيف لهذا أيضًا سببًا آخر هو أزمة اليسار فى العالم الذى لم ينه بعد إعادة ترتيب أوراقه النظرية، ومن هنا أزمة اليسار المصرى الذى يحاول جيدًا الخروج من الشراك المنصوبة له فى الداخل والخارج؛ إلا أن كل هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى هذه الثنائية بين الأداء الفكرى والأداء فى الواقع، لعل هذا يستثير بعض مفكرينا للاضطلاع بهذا الجهد التنظيرى والمعرفى، انطلاقًا من هذا الواقع المأزوم الذى هو فى حاجة إلى إعادة فهمه ودراسته على ضوء المتغيرات الجديدة داخليًا وخارجيًا، نقول ذلك لأن مفكرنا واحد من المع المؤهلين علمًا وعملًا للقيام بهذا الجهد المعرفى الهام. ولنتأمل حديثه عند إنهائه لتقديمه، فهو يدعو لتحديث الواقع، والنقد العقلانى والرؤية التاريخية، إضافة إلى الامتلاك المعرفى لثورة المعلوماتية، وإلى مشروع تنموى شامل ذى أبعاد مختلفة (اقتصادية اجتماعية وتعليمية وثقافية.. إلخ)، وإطلاق حرية الفكر والنقد والاختلاف..

هذا عن المقدمة، أما عن محتويات هذا العدد المهم، فقد وقعت أغلب المداخلات فى الفكر النظرى بين ستة محاور، أولها (محاولة رصد العوائق النظرية فى الفكر العربى) وثانيها (أزمة الوعى التاريخى فى الفكر العربى) وثالثها عن (واقع الفكر العربى المعاصر) ورابعها عن (واقع الثقافة العربية) وخامسها عن (رؤية الفكر العربى فى إطار المقارنة بالآخر)، وسادسها عن (دراسات نقدية لبعض من درسوا الفكر العربى)، هذا فضلًا عن البحوث الأخرى فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى بأقلام صفوة المفكرين والباحثين المتخصصين على امتداد العالم العربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجريدة السينمائية.. ذاكرة الأمة

مازال (المارش العسكرى) يهدر فى آذاننا، يملأ النفس بالفخر والعزة، مثيرا الرغبة فى التقدم والاقتحام، رغم مرور السنوات والعقود وانقضاء العهود، كأنه واقع معاش، نستشعر نبضه ونتلمس دفئه.

ها هى عربته المكشوفة غاطسة وسط أمواج البشر، يلوح بذراعيه للجماهير، تفيض عيناه بابتسامة، يجلجل صوته من فوق المنبر «لقد كتب علينا القتال..» ومن فوق المنصة فى ميدان المنشية يعلن باسم الأمة تأميم الشركة العالمية لقناة السويس.. ويحادث فخامة الرؤساء وينصت لهمس الغلابة.

ماذا يا ترى يزيح الأستار عن مخزون الذكريات، ومن يدير مفتاحه، لتتدفق موجاته مفعمة بالحرارة والحيوية. هل هو شريط الصوت بما ينطق به من تعليق وموسيقى، أم هى الصورة بما تضمه من شخصيات عظيمة وأحداث جليلة؟

هكذا دأبت جريدة مصر السينمائية - منذ ميلادها سنة ١٩٣٥ - على مواكبة الأحداث الرسمية، حتى صارت ديوانا لمصر المعاصرة وسجلا بالصوت والصورة لأحداثها السياسية ونشاطها الرياضى والاجتماعى.

وقد شهدت الجريدة أزهى عصورها بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ بفضل رعاية رجالها للجريدة حين أيقنوا قوة تأثيرها فى وصلهم بالشعب ونشر فكرهم والتعريف بمنجزاتهم، فصارت الجريدة مطلبا يلبى حاجة معرفية لدى الجماهير، وتأصلت عادة ارتياد السينما كما انتعشت دور السينما فى الأحياء الشعبية وقد انتظم إصدار الجريدة أسبوعيا وتنوعت موضوعاتها وتعددت فقراتها واتسع نطاقها وأصبحت تتبادل الأخبار مع اثنتى عشرة جريدة سينمائية فى العالم، وكان قمة تقدير الثورة للجريدة

وصاحبها حسن مراد، أن منحه الرئيس جمال عبد الناصر، كاميرا حديثة، حرص حسن مراد على الاعتناء بها والفخر باقتنائها وقد واتته المنية فى موقع التصوير وهو يحتضنها سنة ١٩٧٠.

ارتبطت الجريدة باسم صاحبها حسن مراد، فكان مديرها ومخرجها ومصورها أيضا.

وكان حسن مراد قد سافر على نفقته الخاصة إلى ألمانيا إبان الحرب العالمية الأولى والتحق باستوديو (أوفا) لدراسة التصوير السنيمائى. وهناك اطلع على العديد من الجرائد السينمائية، وأعجب بدورها فى ملاحقة الأحداث الهامة وتصويرها فى حينها ثم عرضها دوريا على جمهور المشاهدين.

وقد بادر حسن مراد فور عودته للوطن - بعرض مشروع الجريدة على طلعت حرب الذى كان قد أسس شركة مصر للتمثيل والسينما سنة ١٩٢٥ إحدى شركات بنك مصر، وانشأ ستوديو مصر سنة ١٩٢٧، وقد أرسى طلعت حرب المنهج الفكرى للأفلام الوثائقية وأفلام المعرفة فى خطاب الافتتاح، مما يعد دستورا للعاملين فى هذا الفن حتى الآن، حيث وجه انظارهم إلى المناظر الطبيعية الخلابة فى الريف وعلى ضفاف النيل، وحثهم على الغوص فى التاريخ القديم خلال آثار مصر العريقة وإلقاء الضوء على كل ما تبدعه يد الإنسان من صناعات يدوية تقليدية وميكانيكية حديثة، و التعريف بمحاصيل مصر وخاماتها الطبيعية فى المحاجر والمناجم وتسجيل عادات المصريين وتقاليدهم فى المواسم والأعياد.

كان المناخ مهيئا لإصدار الجريدة، أوكل طلعت حرب إدارتها إلى حسن مراد ودعمها بمبلغ ألفى جنيه سنويا فى وقت كانت علبة الفيلم الخام (ثلثمائة متر) بمبلغ أربعة جنيهات، كما الحقه ببعثة السينمائيين الأولى إلى ألمانيا مع أحمد بدرخان و محمد عبد العظيم وآخرين وقد نجح حسن مراد فى الحصول علي دعم إضافى من الحكومة وقدره أربعة آلاف جنيه سنويا للإعلام عن نشاطها، فدارت العجلة وبدأ إصدار الجريدة.

كان حسن مراد مؤسسة كاملة، وكان العمل فى الجريدة يتم بنظام ودقة، كشفت عنهما مفكرته المحفوظة بإدارة الجريدة، حيث دون فيها بخط يده - مواضع الفقرات وتاريخ التصوير وطول الفقرة بالمتر ومدة عرضها على الشاشة، وقد حتمت ظروف العمل وما يتطلبه من سرعة وسط الجماهير، الاستعانة بمساعدين، كان يعمل فى أول الأمر بإمكانيات بسيطة وأسلوب أكثر بساطة وقد خصص له ستوديو مصر كاميرا «بل أندهاول» وسيارة وحصة من الفيلم الخام وعامل إضاءة، كانت الكاميرا تدار يدويا بالزمبلك، وكانت خزانة الكاميرا تتسع لثلاثين مترا تكفى لتصوير فقرة مدتها دقيقة واحدة، فإذا تطلب الموضوع كمية أكبر من الفيلم، كان يشحن الكاميرا مرة ثانية وثالثة وهو فى موقع التصوير، وكان حسن مراد يستخدم على الدوام العدسة العريضة التى تغطى الموضوع فى لقطة واحدة شاملة، ونادرا ما كان يحرك الكاميرا داخل اللقطة، وقد زامله فى العمل المونتير حستوف، وإن كان دور المونتاج محدودا فى الجريدة، يقتصر على قص بدايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللقطات ونهاياتها وترتيبها وفق نظام متفق عليه مع حسن مراد ليستغرق عرض الجريدة على الشاشة عشر دقائق.

وقد صدرت الجريدة فى بداياتها صامتة، نصف شهرية، ثم نطقت مع دخول الصوت السينما المصرية سنة ١٩٣٧، وانتظم إصدارها أسبوعيا منذ ١٩٤٠، وكان إبراهيم عماره يعد التعليق وينيعه بصوته. وبعد الثورة نطقت الجريدة بصوت جلال معوض ثم ارتبطت لمدة طويلة بصوت صلاح زكى وكان حسن مراد يعين مادة التعليق مما تنشره الصحف، وكان يشرف بنفسه على التسجيل ليتاكد من عدم إغفال أى من أسماء الشخصيات التى تعرضها الجريدة، وكانت عملية المكساج تتم بأسلوب بسيط أيضا، بين شريطين للصوت أحدهما للتعليق والآخر للموسيقى التى غالبا ما كانت مارشا حماسيا املء الفجوات فى شريط الصوت.

وقد تحددت ملامح الجريدة السينمائية على يد حسن مراد بتصوير الشخصيات الهامة فى مواقعها الطبيعية وإغفال المشاهد التمثيلية تماما وتسجيل المناسبات الهامة، وقد ادعى بعض الباحثين على حسن مراد التصاقه بالسلطة فى عهد الملكية وعهد الثورة إلا أن حرصه على إشباع رغبة جمهور المشاهدين المعرفية واهتمامه بتنوع فقرات الجريدة لتغطى أوجه الحياة الرياضية والاجتماعية والفنية بالإضافة للسياسة، يسقط عنه ذلك الادعاء.

وتقدر قيمة الجريدة بما تضمه من فقرات نادرة تشكل على مدار إصدارها كنزا لا يضاهى مثل حفلات الزفاف الملكى والاحتفال بالطيار صدقى أول طيار مصرى، وافتتاح برلمان سنة ١٩٤٣، وإعلان ميثاق جامعة الدول العربية، والمؤتمر النسائى سنة ١٩٤٥ ويوم الأمم المتحدة سنة ١٩٤٨ وتكريم أم كلثوم سنة ١٩٤٩ غير لقطات تراثية لعودة المحمل ومولد السيدة زينب وشم النسيم وفقرات علمية عن تربية النحل ودودة القز وأخرى معرفية عن متاحف الشمع والسكة الحديد والقطن والمعرض الزراعى وفقرات وثائقية لكارثة الباخرة زمزم وجريمة مسطرد. وتضمنت الجريدة فقرات لأحداث جليلة بعد الثورة منها إعلان الجمهورية وتأميم القنال وقانون الإصلاح الزراعى وزيارة جمال عبد الناصر لسوريا بعد الوحدة ومؤتمر باندونج وخطاب عبد الناصر فى الأمم المتحدة وإطلاق شرارة العمل فى السد العالى

ويسجل التاريخ لجريدة مصر الناطقة دورا رائدا ومشرفا فى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨، حين انتقل حسن مراد بكاميرته إلى فلسطين ليصور تحركات الجيش المصرى فى ساحة القتال ويصدر عنه سبعة أعداد خاصة من الجريدة، وقد كان هذا المجال من قبل حكرا على الأجانب.

لقد تفانى حسن مراد فى العمل وأخلص له فأصدر ستة وسبعين عددا خاصا للجريدة فى المدة من عام ١٩٥٢ - ١٩٧٠ بالإضافة إلى أعدادها الأسبوعية وقد كانت الجريدة مرآة لحركة رجال الثورة ومنجزاتهم، حيث توضح فقراتها اهتمامهم بدعم العلاقات الخارجية مع الدول الصديقة خلال رحلات جمال عبد الناصر للخارج، مع طرح وجهة نظر مصر فى القضايا الدولية خلال

المؤتمرات واجتماعات المنظمات الدولية تأكيدا لسياسة الدولة فى إذكاء روح القومية العربية ودعم كتلة عدم الانجياز وتبنى قضايا حقوق الإنسان.

غير أن الجريدة فى شكلها المعتاد، وارتباطها باسم **حسن مراد** قد أثارت حفيظة بعض زملائه فى ستوديو مصر وحفزت البعض الآخر إلى العمل على تطورها، فقد تقدم المخرج **سعد نديم** بمذكرة لمدير ستوديو مصر ضمنها نقدا للجريدة واقتراحات إيجابية لتطويرها، منها اقتراح بألا يزيد طول الفقرة عن ثلاثين مترا تعرض فى دقيقة على الشاشة كما أوصى باستخدام العدسة الضيقة لتصوير لقطات كبيرة وزيادة عدد الفقرات المعرفية وضرورة استخدام الصوت الحى متزامنا مع الصورة، والاهتمام بالتعبير عن هموم البسطاء من أفراد الشعب وطالب بمضاعفة عدد المندوبين.

وقد انتقلت الجريدة بين أكثر من جهة تمولها وتشرف عليها وتصدرها كما تغير اسمها أكثر من مرة، صدرت فى بداياتها عن ستوديو مصر باسم جريدة مصر السينمائية ثم أطلق عليها الجريدة الناطقة ثم سميت الجريدة العربية بعد الوحدة مع سوريا ثم انتقلت إلى التليفزيون واستعادت اسمها الأول، وأخيرا استقر إصدارها عن الهيئة العامة للاستعلامات ولكن بقى **حسن مراد** مديرا لها حتى وفاته.

ومع بداية البث التلفزيونى ١٩٦٠، واجهت الجريدة منافسة قوية من جهاز تعززه وكالات إخبارية فى كل أنحاء العالم ليبث الخبر بعد وقوعه بدقائق لكافة أقاليم مصر ويدافع **رفيق الصبان** عن إصدار الجريدة السينمائية بأنها تقدم خدمة إعلامية لجمهور السينما، كما أن المستوى التقنى والعرض الفنى الذى يوفره فن السينما للحدث، يختلف عنه فى أخبار التليفزيون وتكمن القيمة الأساسية للجريدة أنها حافظة لتاريخ الأمة على خامة لا تتحلل سريعا كما هو الحال فى شريط الفيديو.

ولما كانت جريدة مصر السينمائية ديوانا للحياة المعاصرة وخارنة لذاكرة الأمة وجب تكتيل الجهود للعناية بها بتشكيل لجنة من المتخصصين لرسم السياسة العامة للجريدة ودعم ميزانية إنتاجها، وتشكيل هيكل إدارى يضاعف مندوبيها، لتغطى فقراتها جميع أوجه الحياة فى مصر، مما يتطلب بناء مقر دائم للجريدة تحفظ فيه إصداراتها بأسلوب علمى، ملحق بها إدارة لترميم الفقرات التاريخية وتزويدها بخدمة الكومبيوتر لتصنيف فقراتها واستثمار نسخ منها بالبيع أو التبادل، أو العمل على تخليد ذكرى مؤسسها الاقتصادى الوطنى **طلعت حرب** ومديرها **حسن مراد** الذى كان المهرجان القومى السادس عشر للأفلام التسجيلية بالإسماعيلية عام ١٩٩٣ قد كرمه، كما كرمه المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥ فى إطار الاحتفالية بمئوية السنيما.

فريال كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارسيل عقل

مصر بداية القرن العشرين
عبر صور لينيرت ولاندروك

معهد العالم العربى يبدو هذا العام بمثابة «صندوق الدنيا» الصغير الذى يفتح طاقته على عالم واسع،... على «مصر أم الدنيا»، عبر عرض يتناول مختلف المعالم الجمالية والفنية والثقافية التى تختزنها بلاد النيل. فمن الاحتفال بمرور مائة عام على انطلاقة السينما المصرية، إلى الاحتفالات الموسيقية والعروض الراقصة، إلخ... يخصص المعهد معرضًا للصور الفوتوغرافية التى أنجزها **لينيرت ولا نـدروك** فى مختلف المدن المصرية بين عام ١٩٢٣ و ١٩٣٠.

ويقام المعرض الذى يمتد زهاء شهرين ونصف الشهر (من ١٤ نوفمبر ١٩٩٥ حتى ٢٨ يناير عام ١٩٩٦)، بإشراف المعهد وبرعاية متحف الإليزيه في لوزان الذى يمتلك العدد الأكبر من هذه الصور. والجدير بالذكر أن الدخول إليه مجانى بهدف السماح لأكبر عدد من محبى مصر من إلقاء نظرة على مصر القديمة بكافة وجوهها.

تتألق وجوه مصر القديمة مزدانة بسحر الشرق، وتتعاقب الساحات والشوارع والبيوت بعيدة فى الماضى، مختلفة عما تراه عين الناظر اليوم. انطلاقًا من ساحة سليمان باشا عام ١٩٢٨، حيث يلفت نظرنا التباين بين ندرة السيارات حينذاك وزحمة السير الخانقة اليوم، إلى مصر الجيزة والهرم الأكبر عام ١٩٢٣ مرورًا بصورة للأهرامات أثناء فيضان النيل، حيث تزدان مصر بجمال طبيعى خلاب. من ناحية أخرى، خلد المصوران كافة المظاهر الشعبية، صورًا الأحياء والأزقة والجوامع، التقطا صور المصريين في مختلف ساعات الليل والنهار. صورًا تحركاتهم اليومية البسيطة كالذهاب إلى العمل، والسير فى الأزقة وشراء الحاجيات، والتوجه إلى المساجد، إلخ.. المرأة، والواحة، والصحراء التى تعتبر أحد ثوابت الشعر العربى، تشكل أيضًا الفكرة الرئيسية التى دارت حولها عدسة لينيرت وحاولت تجسيدها تمامًا كالقطعة الغنائية التى يبنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عليها العمل الموسيقى بأكمله. وتخضع الصور التى أنجزها ووزعها المصوران لمقتضيات المنطق الصورى وتدل على سيطرة الفنانين المطلقة على النور والظل.

ولد **لينيرت ولاندروك** كلاهما عام ١٨٧٨، إلا أن الأول ولد فى بوهيميا وحمل الجنسية النمساوية ثم التشيكية فيما بعد، بينما ولد الثانى فى ولاية ساخس وأصبح مواطنًا ألمانيًا.

ولقد اكتشف **لينيرت** سحر الشرق وروعته خلال رحلة إلى تونس قام بها سيرًا على الأقدام وتعرف خلالها عن قرب إلى حضارة عميقة أذهله ثراؤها واختلافها عن الحضارة الغربية التى عايشها فى أوروبا.

عند عودته إلى سويسرا، التقى **بلاندروك** وأخذ يصف له روعة ما شاهده فى تونس، كما عرض عليه الصور التى التقطها هناك. ولقد نجح **لينيرت** بإثارة حماسة **لاندروك** الذى وافق على العودة برفقته إلى تونس حيث أسسا محلًا صغيرًا فى العاصمة وانصرف لاندروك لإدارة المحل بينما راح لينيرت يطوف البلاد متجها خاصة صوب الجنوب التونسى ثم إلى الجزائر حيث التقط مجموعة من الصور تعد إحدى ذخائر التاريخ العربى.

واعتقل **لينيرت** خلال الحرب العالمية الأولى فى الجزائر ثم احتجز فى كورسيكا. وبعد إطلاق سراحه، أنشأ الرجلان «مطبوعات الفن والمشرق» عام ١٩٢٠ فى ليبزيغ. ثم توجه **لينيرت** عام ١٩٢٣، برفقة أحد المساعدين إلى لبنان وفلسطين ومصر فى رحلة تصويرية. ويبدو أن افتتان **لينيرت** بمصر وتعلقه بالشعب المصرى جعله يقنع شريكه بالانتقال إليها والاستقرار فيها مع عائلته. وفى ٢١ من شارع المغربى (شارع عدلى الحالى) افتتح الشريكان مؤسسة جديدة للمطبوعات والتصوير.

فى عام ١٩٣٠ فضل **لينيرت** الانفصال عن شريكه والعودة إلى تونس حيث توفى عام ١٩٤٨. بينما بقى **لاندروك** فى القاهرة وافتتح مؤسسة جديدة فى شارع شريف (شارع المدابغ سابقًا). ولقد ازدهرت أعمالها حتى عام ١٩٣٩ وباتت من أهم دور النشر فى مصر كما ضمت المكتبة الألمانية المعروفة بإدارة هير بيبينو.

وقرر **لاندروك** العودة إلى ألمانيا عندما استشعر قيام الحرب الوشيكة، وعهد بالشركة إلى ابن زوجته **كورت لامبيرت** الذى تابع عمله كناشر سويسرى بالاشتراك مع ابنه **إدوارد**. ولاتزال دار النشر قائمة حاليًا فى القاهرة، وقد ساهمت مساهمة فعالة فى إقامة المعرض تحت عنوان «**مصر لينيرت ولاندروك**». كما وضع هذا العنوان الأخير تحت شعار بول فاليرى القائل: «لكى يحدث الشرق كامل تأثيره على المرء، يجب أن يتوافر مزيج من المدى والزمن، شىء من الحقيقة والخيال، بعض من التفاصيل الصغيرة ورؤيا واسعة، تلك هى روح الشرق».

نفحات أفريقية فى دار ثقافات العالم

إذا كانت أفريقيا هى بلاد النغم عند البعض، فإن أفريقيا الموسيقية هى أيضًا أرض الألحان المرهفة الحس والتقنيات الموسيقية المعقدة. وتخضع الجاليات السوداء المغتربة فى العالم لهذه المقاييس أينما حلت وخاصة رعايا الأكواتور السود الذين استمروا على الوفاء لتقاليدهم القديمة فى بلاد الاغتراب.

هذا ما حدا «بدار ثقافات العالم» لاختيار مجموعة من الحفلات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقية القادمة من القارة السوداء تتضمن عروضا لآلات النفخ من اربع دول افريقية ودولة اميركية لاتينية هى الاكواتور حيث استطاعت الجالية السوداء فيها الاحتفاظ بأصولها وذاكرتها الموسيقية.

رواندا: اغانى البلاط

بين السابع والثانى عشر من ديسمبر ٩٥، قدمت فلوريدا اوفيرا اغانى مختلفة من رواندا تندرج فى سياق التقاليد الغنائية القديمة التى تعلمتها عندما كانت لاتزال أميرة شابة فى البلاط الملكى الرواندى. وتعتبر فلوريدا حاليا الأمينة الأساسية لهذا النمط الفنى. ويرافقها ميدار ماما غنيا على ال «اينانغا»، وهى قيثارة قديمة بالاشتراك مع المغنى نارسيس كاليسا.

ومنذ اللحظات الأولى، تغدق الموسيقى الرواندية كنوزًا من الانفعالات الغريبة والتموجات الصوتية النادرة. فهى مؤثرة، استذكارية وفريدة من نوعها بين الأنماط الموسيقية المعروفة فى القارة الأفريقية. ويعتبر الغناء هو اللون الأكثر انتشارًا. فهو يعبر عن القيم الطقسية للحركة كما تضفى على الشعر تأثير الصوت المبدع. وخلف مظاهر الهشاشة، يبدو صوت فلوريدا اوفيرا قويًا مؤثرًا يتضمن شعرا يحن إلى أرض بعيدة ويحكى عن أزمان فائتة.

افريقيا الوسطى: ابواق باندا ليندا

تنفخ مجموعة الباندا ليندا القادمة من منطقة بامبارى فى ابواق كبيرة مكونة من جذور القابوق (القطن الكاذب) الفارغة. ويصدر كل من الأبواق عددًا من الأصوات المختلفة كما يرقص الموسيقيون على هذه الأنغام الصاخبة، مما يجعل الموسيقى آخاذة والاستعراض لامعًا يدفع بالمشاهد إلى استكشاف هذا الطابع المجهول من حضارات الشعوب الأفريقية.

وتضم غابات أفريقيا الاستوائية جمهورية افريقيا الوسطى التى تتألف من عدد من الشعوب منها شعب الباندا الذى يشكل الأغلبية. وينقسم الباندا بدورهم إلى مجموعات مختلفة منها شعب الليندا. وهم يقيمون فى منطقة واقعة على ثلاثمائة كيلو متر إلى الشمال من العاصمة بانغى. ومن الجدير بالذكر أن موسيقى الباندا قد تأثرت تأثيرًا عميقًا بنمط إنتاج هذا الشعب الذى انتقل من أنماط الإنتاج البدائية المستندة إلى الصيد والقطاف إلى نمط الإنتاج الحضرى القائم على الزراعة. فبين ألحان الصيادين وأغانى المزارعين، طرات على الفن الباندى تحولات جذرية. فلقد كانت الموسيقى القديمة مرتبطة بطقوس الأسلاف، وهى تخضع اليوم لموسم القطاف وتخرج فى الأعياد والأفراح والأتراح والمناسبات المختلفة التى لا يتوانى سكان أفريقيا الشمالية عن ابتكار الحجج لخلقها، مثل زيارة الغرباء إلى القرية أو أية مناسبة عائلية أو دينية أو محلية.

الكاميرون: موسيقى باموم فى قصر فومبان

يعتبر ثراء الناى والمزامير والأبواق وتعدد الأصوات دليلًا قويًا على أهمية الحفلات الملكية والأميرية التى تميز بها قصر الفومبان فى الكاميرون.

ويؤلف الباموم مملكة قديمة كان لموسيقاها دور هام فى المجتمع. فبين كبار وجهاء القصر يقيم حوالى عشرين موسيقيًا يقتصر دورهم على الإعلان والتعليق على تحركات الملك. ولقد امتزجت هذه الموسيقى الوطنية بموسيقات الحضارات المجاورة ومنها الأنغام والآلات العربية وتأثرت بها، فباتت خليطًا من الحضارات والموسيقات الرفيعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتمركز الباموم بأغلبيتهم حول العاصمة فومبان. وهم ينحدرون من دولة تيكار التى ينتمى إليها أول ملوكهم: نيقاره الذى استولى على فومبان على أن أفضل تنظيم دولة الباموم يعود إلى الملك مبومبوفو الذى جعل منهم شعبًا قويًا ذا تقاليد راسخة وعريقة. ولقد اعتنق الباموم الإسلام فى القرن السابع عشر.

ولاتزال الموسيقى الكاميرونية ترتبط بمختلف الطبقات الاجتماعية ارتباطًا وثيقًا. فلكل فئة موسيقاها الخاصة: موسيقى الملك وموسيقى الأمراء وموسيقى الحاشية بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية... ويعتبر النغيون، وهو عبارة عن عيد وطنى المناسبة الأهم للعزف والغناء حيث كانت النساء والأطفال حتى السنوات الأخيرة الماضية، تمنع من حضور احتفالاته.

النيجر: الناى والمزمار

موسيقيان، وعازف ناى ولاعب «الغبيطة» يقدمون استعراضا من الألحان الشعبية النيجيرية فى سياق سهرات دار ثقافات العالم لأعياد رأس السنة الميلادية. ويمتاز الرباعى بأداء رفيع يجعله من أهم الفرق النيجيرية وفى مصاف كبار الفرق الموسيقية العالمية.

ويعزف نا ـ فازارو على الة الناى ذات الثقوب الأربعة التى ترتبط بتقاليد الرعيان الأوائل. وهو يبدع انغامًا مفرحة راقصة مؤلفة من سلسلة من المقطوعات المختلفة التى تتخللها «حوادث» طوعية معدة سابقًا لإضفاء طابع من المرح والسحر.

ويعزف على غانا، ابن الموسيقار الكانورى المعروف شيتيما غانجا، على المزمار «الغبيتا». وقد أطلق عليه لقب «روح المانغا» نظرًا لروعة أدائه. فهو ينفخ بمزماره بواسطة تقنية التنفس الدائرى فيخرج لحنًا متواصلاً مالئًا خدوده بالهواء من أنفه، مما يسمح له بالعزف لمدة ثلاث ساعات متواصلة بدون تعب.

الأكواتور: أغان راقصة

عكفت نساء قرية ريكورتيه فى الأكواتور على الغناء والرقص كوسيلة لشفاء المرضى أو رثاء الموتى وطرد الحزن من القلوب. من هذه التقاليد الشعبية استقى بابا رانسون أغانيه «الماريمباس» وألحانه الفائضة الغزارة بينما ترقص ايزورا، بل وتبتكر رقصات تقع على منتصف الطريق بين أفريقيا واسبانيا.

وتقع قرية ريكورتيه فى منطقة صعبة المنال فى أعالى غابات الأكواتور الكثيفة. وهى تضم جالية سوداء مؤلفة من مجموعة من الحطابين مكونة من مائتى نسمة فقط. ولقد ساهمت عزلة القرية التى تقع على بعد سبع ساعات سيرًا على الأقدام من أقرب مدينة، على المحافظة على الطقوس القديمة وتجديدها وسمحت للقرويين باستخدامها كوسيلة تعينهم على تحمل العزلة القاسية.

وتحتل المرأة مركزًا مرموقًا فى هذا المجتمع البدائى المنغلق على نفسه. فهى تحترف التطبيب بالأعشاب وتوفر التعليم وتؤمن أداء الطقوس الدينية لدفن الموتى وغيرها. فالقرية بعيدة وليس فيها المعلم والطبيب والكاهن، والمهمة فى تأمين هذه الوظائف الاجتماعية الحية، تعود إلى النساء التى تستخدم الغناء كوسيلة لأدائها.

وتعتبر إيلوديا شيلانيو المغنية الرئيسية فى القرية، التى تضم ذاكرتها معظم ألحان الريكورتيه، كما تؤدى ايزورا البالغة من العمر اثنين وسبعين عامًا رقصات بالغة الرشاقة، هى عبارة عن خليط من الرقص الإفريقى والأسبانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

حجر العذراء

البنية التكرارية وجدل الأسطورة والواقع

مسرحية (حجر العذراء The Maiden Stone) للكاتبة الأسكتلندية رونا مونرو Rona Mun ro التى يقدمها الآن «مسرح هامستيد Hampstead Theatre» مسرحية جيدة وممتعة معا. فقد كانت أول مسرحية تفوز بالجائزة المسرحية الجديدة «جائزة بيجى رامزى المسرحية The Peggy Ram-say Play Award». وهى جائزة تأسست عقب وفاة السيدة بيجى رامزى التى كانت أكبر متعهدة مسرحية فى لندن طوال الأربعين عاما الماضية، وأوصت، عند وفاتها عام ١٩٩١، بتخصيص ثروتها التى تربو على مليون ونصف مليون جنيه لإنشاء جائزة سنوية تحمل اسمها، قيمتها خمسون ألف جنيه، تمنح للمسرح الذى يقدم أهم مسرحية جديدة، حتى تشجع المسارح الانجليزية على إنتاج المسرحيات الجديدة والجيدة. وإذا كانت الجائزة تقدم على النص المسرحى الذى يعتزم مسرح ما تقديمه، فإن قيمتها الكبيرة تتيح لهذا المسرح الإنفاق بسخاء نسبى على النص الفائز لتقديمه للجمهور بما يليق به من إخراج مسرحى سخى، لا يعانى من التقشف الذى تتسم به عادة أعمال المسارح التجريبية الصغيرة. وقد استطاع الإخراج الجيد الذى حظيت به هذه المسرحية على يدى المخرج الموهوب ماثيو لويد Matthew Li-oyd أن يبرز ما فى نصها الجميل من ثراء شعرى ودلالى معا. وأن يبلور لغة إخراجية تطرح رؤى المسرحية فى ساحة تأويلية ثرية بتعدد مستوياتها. وأن يعد لها تصميما قادرا على التراسل مع ما فيها من بساطة وشاعرية.

ولكن علينا قبل الحديث عن المسرحية أن نتعرف بإيجاز على مؤلفتها رونا مونرو التى ولدت فى ابردين Aberdeen فى شمال اسكتلندا، وامضت طفولتها وصباها

فى شمالها الشرقى، حيث ترعرت على أساطير هذا الجزء من العالم الذى يقع فى أقصى الشمال من الجزر البريطانية، والذى تمتزج فى مأثوراته الشعبية وأساطيره أمشاج من الحكايات الشعبية الاسكتلندية الخالصة ومن الأساطير الأيسلندية أو النوردية التى تنتشر فى أقصى الشمال الأوربى، ومن التراث الشفهى الذى يعيش عليه عامة الشعب فى عالم ما قبل ثورة الاتصالات التى أجهزت على حميمية العلاقات الطبيعية بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه، بكل ما فيه من حيوانات ونباتات وأشجار وبكل ما ينطوى عليه الخيال الشعبى أو الجمعى الخصب من خرافات ونوادر وحكايات. هذا العالم الخصب الذى تعود إليه الكاتبة فى مسرحيتها لتمتح منه بعض شخصياتها، وجل مادتها الأساسية، والكثير مما ترويه شخصياتها من مأثورات، ولتأخذ عنه هذا المنطق المدهش الذى يمنح مسرحيتها خصوصيتها وغناها فى وقت واحد، وهو منطق لا يفرق بين الواقعى والمتخيل، لأنه يدرك أن للخيال الشعبى قوة تفوق فى كثير من الأحيان قوة الواقع، وأن اليقين الذى تمنحه حكاياته ومأثوراته للإنسان لايقل قوة عن اليقين العلمى القائم على التجربة أو الخبرة الملموسة. وأن إدراك الإنسان المعاصر لا يتشكل إلا من خلال اللغة؛ فهو الذى يجعل هذا الواقع فى التحليل النهائى له نوعا من المتخيل الذى لا يستطيع فى نهاية الأمر مضاهاة ما يبدعه الخيال من عوالم ثرية ومدهشة معا، تنير له فى كثير من الأحيان الطريق، وترهف طاقته على فهم العالم والتعامل معه. وقد بدأت رونا مونرو الكتابة للمسرح عام ١٩٨٢ وحصلت مسرحيتها (جاء دورك لتنظيف السلم Your Turn to Clean the Stair) التى قدمها مسرح «ترافيرز Traverse» بإدنبرة عام ١٩٩١ على جائزة أفضل مسرحية بريطانية واعدة. كما عرضت «فرقة ٧ : ٨٤» الاسكتلندية الشهيرة والتى تكتسب اسمها من حقيقة أن ٧٪ من المجتمع البريطانى تملك ٨٤٪ من ثروته، مسرحيتها الأخيرة (فتيات جسورات Bold Girls)، وقدم لها التليفزيون الإنجليزى BB2 مسرحية (رجال الشهر Men of the Month) عام ١٩٩٤، كما عرض مؤخرا أول أفلامها (اليعسوقة Ladybrid, Ladybird). فنحن إذن بإزاء كاتبة مسرحية اسكتلندية النشأة والهوى، كاتبة جديدة ولكن خلفها إنجاز مسرحي مبشر، تتجلى ثماره الواعدة فى هذه المسرحية الجديدة.

فـ (حجر العذراء) مسرحية جديدة وواعدة بحق، لأنها تنطوى على بنية درامية تطرح منطق الرؤية الفطرية والتفكير بالصور والمأثورات الشعبية فى مواجهة سافرة مع منطق العقل النفعى فى أكثر أشكاله تجارية وبراجماتية، وتطرح الطبيعة فى مواجهة المدينة، والأسطورة فى مواجهة الواقع، فى بنية مسرحية شيقة، تتسم بالتلقائية وتهتم بعناصر الفرجة المسرحية قدر اهتمامها بقضايا الإنسان ومصيره. وما يجعل هذه البنية مؤثرة وفاعلة فى المسرحية استطاعتها إحالة الشكل نفسه إلى تجسيد للقضايا التى تتناولها. فالمواجهة بين هذين العالمين المتعارضين تتحول فى المسرحية إلى مواجهة بين شخصيتيها الأساسيتين، أو إلى تقاطع بين قصتين متغايرتين تنعكس دلالات كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منهما على مرايا الأخرى. وهما قصتا هاريت Harriet وبيدى Bi-die. إذ تبدأ المسرحية بوصول هاريت إلى تلك المنطقة النائية فى شمال شرق اسكتلندا. وهى ممثلة أو بالأحرى نجمة فرقة مسرحية جوالة، فقد كانت أغلب الفرق المسرحية جوالة فى الزمن الذى اختارته المسرحية لتوقيت أحداثها، وهو النصف الأول من القرن الماضى. وقد جاءت هاريت إلى هذه المنطقة بناء على وهم بأن صاحب القلعة قد دعاها لتمثل مع فرقتها أحد أدوارها المسرحية الشهيرة. وتجسد لنا هاريت منذ اللحظة الأولى أقصى درجات التصنع فهى ليست ممثلة فحسب، وإنما ممثلة مليئة بذاتها، تحول أنانيتها دون رؤيتها لحقيقتها التى تدمر الآخرين فى طريق إشباعها لمآربها. فى هذه المنطقة تلتقى هاريت بنقيضتها المطلقة، بيدى، وهى نموذج للفطرة الإنسانية فى أكثر تجلياتها تلقائية والتصاقا بالطبيعة. تقدمها لنا المسرحية وهى ترضع وليدها، وتقص الحكايا الشعبية المتعة على أبنائها الذين يتحلقون حولها فى نوع من التجسيد المرئى لطقس الأمومة الطبيعية، والاستمتاع بكل ما فيه من تواصل وحميمية. هذا فى الوقت الذى علمنا فيه أن هاريت تخلت عن أبنائها الصغار وراءها، وتركت رضيعيها التوأم ليأتى بهما زوجها الثانى أرشى Archie، وهو ممثل جوال كذلك، ولم تجلب معها إلا ابنتها الكبرى مريم وابنها الأكبر هارى ليساعداها فى قضاء حوائجها. وأول ما يشغلها حين وصولها هو البحث عن مرضعة لتوأمها، وأين ستجد المرضعة فى هذه المنطقة إلا فى بيدى، الأم الطبيعية التى يفيض لبنها وحبها الأمومى على الجميع.

ويتجسد لنا على المسرح التقابل الصارخ بين المرأتين، وبين الاتجاهين. إحداهما لاتهتم إلا بذاتها، وراحتها ومطامحها التى تعرف أنها قضت على فرصة زوجها فى العمل مع فرقة مسرحية كبرى لأن تلك الفرقة لا تريد أن تمنحها إلا الأدوار التى تتلاءم مع عمرها الراهن، بينما تصر هى على تمثيل أدوار الفتيات الصغيرات التى تألقت فيها يوما مثل دور جولييت، بينما ابنتها مريم، من زوجها الأول، فى عمر جولييت. وعندما تجد أن المكان الذى سيقيمون فيه ليس إلا بيتا ريفيا متواضعا، وأن زوجها لم يكتب لصاحب القلعة لاستقبال الفرقة، تبدأ فى التذمر، ومطالبته بأن يوفر لها سبل الراحة، وأن يأتى لها ببساط تحت قدميها المرفهتين، فينصرف ليجلبه لها، فهو حريص على توفير كل مطالبها منساق لطبيعتها المسيطرة. وفى الطريق يلتقى بـ«نك Nick» الذى يحمل سجادة، فيفاوضه على الحصول عليها، ويقبل «نك» أن يقدمها له مقابل الحصول على معطفه الذى يحميه من برد تلك المنطقة القارس، على أن يضع فى جيب المعطف خصلة من شعره، وفى جيبه الآخر قلامة ظفره، ويوافق أرشى، ولكننا ندرك من طقس المبادلة أننا فى عالم يمتزج فيه السحر بالواقع. ما أن تطلب جميلته البساط، حتى يلتقى زوجها بمن يحمل بساطا، يقول لنا أنه جاء من فارس عبر مصر، وكأننا بإزاء بساط سحرى، أو وكأن الواقع يتخلق وفق منطق الحكايات الشعبية. وحينما تعرف بيدى أن أرشى حصل على البساط من نك، الذى تشير إليه باسم الشيطان،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى تدرك انه فى المنطقة وتنطلق للعثور عليه.

وفضلا على المواجهة بين المراتين، ولكل منهما قصتها مع الحياة والأمومة، تقدم لنا المسرحية قصتين أخريين تتقاطعان معهما: أولاهما هى القصة السحرية التى منحت المسرحية عنوانها وهى حكاية عن عذراء أحالتها الآلهة إلى حجر لتنقذها من أحابيل الشيطان وهو «حجر العذراء» الملىء بالرقش المسحور، وثانيتهما هى قصة واقعية تقدم لنا تجليا للقصة الأسطورية فى الواقع، لأنها قصة مارى، ابنة هذه القرية الصغيرة البريئة التى نرى كيف تقع بالتدريج فى أحابيل الشيطان العصرى، دون أن تنقذها الآلهة بأن تحولها إلى حجر سحرى جميل. حيث تبهرها هاريت بملابسها المسرحية وحكاياتها، فتقرر أن تتبعها حيثما حلت، وأن تقدم لها كل ما لديها من ثروة، وهى سوريها الفضية العزيزة عليها، حتى تعلمها كيف تكون ممثلة، وكيف تتحدث الإنجليزية، لأن هاريت لا تنى تكرر أن لهجة أهل هذه المنطقة العامية ليست إنجليزية. ويوشك الجزء الثانى من المسرحية أن يكون دراسة فى آليات الغرابة، وفى تدمير المنطق النفعى لإحدى بنات هذه المنطقة الجميلة التى يعيش إنسانها فى انسجام كامل مع الطبيعة. لأن أحداث المسرحية تمضى بنا بعدما تستقر الفرقة، أو بالأحرى هاريت ومن يدور فى فلكها، فى هذه البقعة الريفية الهادئة، وتستعد للذهاب للقلعة، وتنطلق فى اليوم التالى وسط العاصفة إلى القلعة لتقدم لأصحابها مسرحيتها، دون أن تعبأ بمرض زوجها، فتجد أن القلعة مغلقة ولا أحد فيها. ولكن هاريت لم تنطلق فى تلك الرحلة التى تفضى إلى باب قلعة موصد لا أمل فى أن ينفتح، وكأننا فى عالم أسطورى من جديد، وحدها، وإنما استطاعت أن تصحب الجميع معها. فقد قررت بيدى أن تصحبها بحثا عن نك، الذى كان أول من أشعرها بأنوثتها، وفجر فيها السعادة والحياة، وأولدها أبناءها. ثم تحول إلى سكير شرير، أو كما تقول هى تحول إلى شيطان فنغص عليها حياتها. ولكنها مع ذلك لاتزال تريد البحث عنه، ممتلئة بالغيظ منه، ولكنها لا تستطيع من حبها له فرارا فى الوقت نفسه. كما تبعتها مارى كذلك وهى شبه منومة، يحدوها أمل خلب فى أن تصبح ممثلة شهيرة، وأن تتحدث «الإنجليزية» بطلاقة. كما يصحبها كذلك ارشى، وهل باستطاعته إلا أن يتبعها، يبحث عن معطفه، فقد أمرضه البرد وأنشب مخالبه فى صدره.

ومع تفتح أحداث المسرحية عبر تلك الرحلة المخفقة والمدمرة معا، برغم مظهرها البرىء نفض بعض أسرار الشخصيات فنعرف أن ما تفعله مارى ليس بالأمر الجديد، فقد وقعت هاريت نفسها، لما كانت فى السابعة عشرة من عمرها، أى فى عمر مارى الآن، فى غواية المسرح، عندما أبصرت من نافذة بيتها ذات يوم شابا وسيما وقعت فى هواه من أول نظرة، واكتشفت أنه ممثل جوال فتبعته، وعلمها كل أسرار التمثيل. ولما مات بعد أن استنفدت غرضها منه، تزوجت من ممثل شاب لتمثل معه أدوار الشابة الصغيرة. ولا تحكى لنا المسرحية كيف مات زوجها الأول، ولكننا ندرك من طبيعة البنية التكرارية التى تتيح لنا أن نتابع وقائع مرض ارشى، وكيف تدفعه هاريت دون اكتراث بمرضه لتحقيق غايتها حتى يسقط هو الآخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميتا. ونعرف أيضا تفاصيل العلاقة الموازية والمناقضة بين بيدى ونك، الذى يوشك أن يكون تجسيدا مغريا للشر الطبيعى فى عرامته واستحالة رد قضائه. فحتى مارى، الشابة الصغيرة لا تستطيع الفكاك من غوايته، فتتجه إليه منومة ذات مساء ليضع فى أحشائها جنينه. ولما يولد هذا الجنين، تتركه هاربيت عرضة للبرد حتى يموت. لكن هاربيت ليست شرا مطلقا، فهى الأخرى ضحية لغواية ووهم. وهى أم ولود لأننا نعرف أنها حبلت ليلة أتى لها آرشى بالبساط، ونشهد على المسرح فى مشهد أخاذ عملية ولادتها، وهى الولادة الوحيدة التى تتم على الخشبة، بالرغم من أن المسرحية تعقد ترابطا وثيقا بين المرأة والأمومة والخصوبة.

وتعتمد المسرحية على البنية التكرارية فى تخليق دلالاتها، فكل حدث له حدث آخر يوازيه ويرجع أصداءه. وكل شخصية لها قرين مماثل ونظير مناقض مع تفاوت فى درجات التماثل والتناقض. فهاربيت هى نقيض بيدى الكامل، ولكنها توشك أن تكون قرين نك، الذى يظل من أكثر شخصيات المسرحية غموضا وتلفحا بالسحر والأساطير. إنه يوشك أن يكون تجسيدا للغواية التى لا فكاك منها. فحتى سيدة القلعة التى ذهب للعمل عندها تقع فى غوايته، وتدخله سريرها، ولكنه عندما يدرك أنها استخدمته لتحقيق شهرتها، يأخذ أجمل أبسطة القلعة ويمضى. وهذا هو البساط الذى اشتراه منه آرشى الذى يبدو وكأنه نقيضه الكامل، وإن كان فى الوقت نفسه مثيل الزوج الأول لهاربيت. وفى مارى الكثير مما يجعلها مثيل بيدى ونقيضها فى الوقت نفسه، ومما يجعلها مرآة لشخصية هاربيت فى صباها، ووقوعها فى الغواية التى أصبحت الآن أداة لها، وقوة من قواها الدافعة. إننا هنا بإزاء مسرحية جميلة توشك أن تكون إعادة إنتاج شعرية لعزيارة، دورنمات الشهيرة التى تعصف فيها امرأة زائرة بحياة مجتمع هادئ، ولكن مع فارق جوهرى أن هذا المجتمع ليس قائما على الكذب والنفاق، وبالتالى يستحق التدمير كما هى الحال فى مسرحية دورنمات، وإنما مجتمع بسيط مترع بالجمال الطبيعى والإنسانية. ومن هنا فإن هاربيت هى مثيل أركادينا فى (نورس) تشيكوف التى تمتلئ بذاتها إلى درجة تدمير الآخرين، دون أى شر عمدى. لقد دمرت فرص زوجها فى العمل من أجل الجرى وراء وهم تكشف عن خواء كامل. ودمرت حياة مارى وقتلت وليدها، وتركتها فى مهب عواصف الوهم والرجاء. ولكنها فى الوقت نفسه كانت ضحية لعماها، وعجزها عن رؤية فظاظتها المدمرة. إننا هنا بإزاء قصة الغواية فى شتى تجلياتها، وفى تعقد مستويات دلالاتها، بصورة لا نعرف معها أى الغرابات أحالت العذراء إلى حجر. أهى غواية المسرح التى أخذت هاربيت من أسرتها، وأعمتها عن حقيقتها، وعن واجباتها كامرأة وكإنسانة معا؟ أم غواية ألق التحضر والشهرة الكاذبة التى انتزعت مارى من أحضان الطبيعة الهادئة والحياة الرخية التى كانت فيها جزءا من هذا العالم الأسطورى المضمخ بسحر الخيال الجمعى، وألقت بها على صخور واقع قاس دمرها، وأحالها إلى ريشة هشة فى مهب رياح لا تعرف أين ستلقى بها؟ أم تراها غواية الشيطان بكل ما يمثله فى الضمير الشعبى من طاقات مخوفة؟ أم هى غواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشكال الترويح الجديدة التى تجهز بقسوة على أشكال الترويح الإنسانية القديمة من لعب الأطفال وتحلقهم لسماع حكايات أمهاتهم وجداتهم، من أجل صيغه الجديدة التى توهن علاقة الطفل بأسرته، وبمجتمعه وبالطبيعة معا؟ لا تجيب المسرحية على أى من هذه الأسئلة، كعادة الفن، إلا بأسئلة جديدة. ولكن وراء هذه الغوايات التى تتعدد تجلياتها ومستوياتها الدلالية، والمواجهات المتركبة بين النساء الأربع وحكاياتهن الأربع ندرك المواجهة بين اسكتلندا وانجلترا، والتى لاتزال فاعلة فى ضمير الثقافة الإنجليزية، تطرح الخصوصية كأساس لأى تعددية ثقافية لها معنى، تزداد بها الثقافة العامة لمجتمع ما خصوبة وثراء كلما ازداد وعيها بخصوصياتها، واحترامها لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى أبوالعينين

نحو إطار حضارى للمجتمع العربى فى القرن الحادى والعشرين

فى ندوة استمرت أعمالها أياما ثلاثة (من ٦ إلى ٨ ديسمبر ١٩٩٥)، التقى عدد من المفكرين والباحثين العرب فى مدينة دبى بالإمارات العربية المتحدة، واستهدفت إسهاماتهم المتمثلة فى ست عشرة ورقة بحثية وما دار حولها من مناقشات وحوارات تلمس ملامح إطار حضارى ينطلق منه المجتمع العربى إلى آفاق القرن القادم. وقد قام بالدعوة إلى عقد الندوة وتنظيمها والاضطلاع بكافة الترتيبات المتصلة بها رواق عوشة بنت حسين الشقافى وهو مؤسسة حديثة مهتمة بشئون الثقافة والتعليم ونشر الكتب، وتشرف على أنشطته موزة غباشى الأستاذة الجامعية وإحدى الشخصيات المعنية بأمور الثقافة فى منطقة الخليج العربى. وهذه هى الندوة الثانية المكرسة لهذا الموضوع، حيث عقدت الندوة الأولى - بدعوة من الرواق أيضا - فى نوفمبر من العام الماضى، وقدمت فيها أوراق عمل ومقترحات بإجراء دراسات محددة تقدم وتناقش بعد عام، أى فى هذه الندوة التى أعدت بحيث تنهض على ستة محاور تدور حولها الدراسات والمداخلات.

فى إطار المحور الأول وموضوعه «المشروعات الحضارية فى الساحة العربية» قدمت خمس أوراق تم عرضها عبر جلستين. فى الورقة الأولى قدم كمال شاتيلا رئيس المؤتمر الشعبى اللبنانى رؤية حول «العرب والتحديات الإقليمية والمتغيرات الدولية» فى الحقبة الراهنة، محاولا الإجابة على سؤال ما إذا كان بوسع الأمة العربية النهوض فى وجه المشروعات الاحتوائية الضاغطة من الخارج والتحديات الداخلية المتمثلة فى العصبيات القطرية وتهديد الجامعة العربية، والمعارضات العرقية والطائفية. وبعد عرضه لسلبيات وإيجابيات الواقع العربى الراهن

يخلص إلى أن دروس التجارب العربية تملى علينا ضرورة الكف عن الصراعات العربية ومشاريع الضم القسرى والانفراد بالزعامة والحكم الشمولى، وأن التحديات الدولية يمكن أن نحتويها، كما يمكن تحقيق توازن استراتيجى مع القوى الإقليمية، وأن تفعيل الصمود العربى لن يحققه التحرك الطائفى أو تبنى الفكر الماركسى الأممى أو استعادة ناصرية الستينيات أو التحالف مع قوى إقليمية أو دولية، وإنما يتحقق بمراجعة ممارساتنا على ضوء ثوابتنا فى الانتماء والهوية، مع ضرورة توسيع المشاركة فى الحوار بين الحاكمين والمحكومين، والتحقيق الفعلى للعدالة الاجتماعية ضمانا للوحدة الوطنية والسلام الاجتماعى الداخلى.

وتبدأ الورقة الثانية التى قدمها **عبدالإله بلقزيز** أمين عام المنتدى المغربى العربى (الرباط) والمعنونة **«مداخل مقترحة للتفكير فى المشروع النهضوى العربى الجديد»**، بالتأكيد على ضرورة حماية موضوع «المشروع الحضارى» من الاستسهال اللفظى الذى قد يهوى به بعيدا عن المقاربة العلمية مثلما حدث مع موضوعات «الديمقراطية» و «المجتمع المدنى». ويذهب بلقزيز إلى أن التوسل بمفهوم «الحضارة» أمر من شأنه تجاوز التفكير الأحادى الذى قامت عليه مقولات الليبرالية والقومية والماركسية والإسلامية، والتى اعتمدت كل واحدة منها على عامل وحيد تشرنقت حوله، مما افضى إلى إنتاج تصورات بعيدة عن مطالب الواقع العربى. غير أن تعيين المشروع البديل بسمة «الحضارى» ينطوى على إشكالية، لأنه يعنى أن المشروع ينهض على نظام فريد من الاجتماع الإنسانى يكون مغايراً للنظم الأخرى ومتميزًا عنها، وهذا - على ما يرى بلقزيز - قد يستعصى على التاريخ المعاصر، لأن حضارة اليوم الراسمالية التى بدأت منذ أربعة قرون ونيف، والتى أطلقت قيم الاستهلاك وأعلت من قيمة الكسب المادى من جهة، ونشرت قيم العلم والحرية والديمقراطية والعقل من جهة أخرى، واستطاعت أن تحطم الحواجز وتصل إلى كل بيت بالكلمة والصوت والصورة، وأن تحد من قيمة الخصوصيات الثقافية للمجتمعات المعاصرة، وأن تجعل قيام نموذج حضارى بديل عنها فى الأمد المنظور مسألة غير ممكنة - هذه الحضارة تأسست وتغلغلت فى النسيج الإنسانى بصورة تدفعنا إلى التحفظ على تسمية المشروع الاجتماعى العربى البديل باسم المشروع الحضارى، وإيثار تسميته - بدلا عن ذلك - باسم المشروع النهضوى العربى الجديد. ويعرض بلقزيز لعوامل إخفاق مشروع النهضة الحديث فى العالم العربى، ويقترح ملامح أولية ومداخل لمشروع جديد ينهض على خطاب تاريخى تكاملى تركيبى وعلى حوار خصب بين القوى الحية فى المجتمع العربى.

واجتهدت الورقة الثالثة التى قدمها الأديب السورى **قاسم العتمة** بعنوان **«المشروع الحضارى العربى والمستقبل الحضارى للعالم»** فى عرض ملامح النظام الحضارى المعاصر الذى تهيمن عليه أوربا وأمريكا، والذى يتسم بالارتداد عن القيم التقدمية والأهداف العليا للتطور الإنسانى، ويقوم على التمايز العنصرى والاحتكار والمراباة. كما اجتهدت فى إصدار الحكم على هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظام على أساس أنه سيظل فاسدا وأنه فى طوره الأخير والذروة التى ليس بعدها إلا السقوط. ويرى العتمة أنه لا سبيل إلى ولادة نظام حضارى عالمى إنسانى إلا بامتشاق العرب سيف إرادتهم وإنجاز مشروعهم الوحدوى.

وكان الكاتب والأديب السورى **وليد إخلاصى** هو صاحب الورقة الرابعة فى هذا المحور، والتى حملت عنوان «**تنويع على حلم المشروع النهضوى**»، وبدأها بملاحظة أن الطروحات المتصلة بالمشروع النهضوى العربى محملة بالأيديولوجيات. وحسبما يذهب **إخلاصى** فإن أى مشروع حضارى هو فى جوهره برنامج عمل استراتيجى يهدف إلى الخروج من صورة الماضى إلى حالة المستقبل. والمشروع النهضوى العربى يتطلع إلى بناء دولة «مدنية» بالمفهوم السياسى، و «متمدنة» بالمفهوم الاجتماعى. والنهضة لا يمكن أن ينجزها فرد أو حزب، لأنها محصلة لحالات تراكمية وخطوات تغييرية فى أساليب الإنتاج والحكم والتفكير. ولقد كانت هناك فى العالم العربى مشروعات جزئية قامت بها الدول أو قدمها أفراد، وكلها، فى نجاحاتها وإجهاضاتها، تشكل خطا بيانيا للتقدم العربى. ومن الملاحظ أن معظم الحالمين من المفكرين الذين حاولوا تسجيل مشروعات نهضوية هم أصلا من خارج السلطة، وربما كانوا معادين لها. فالإشكالية الرئيسية فى مقاومة المشروعات النهضوية قد لا تكون فى الآخر غير العربى فحسب، وإنما هى موجودة فى الآخر العربى أيضا. وينتهى إخلاصى إلى القول بأن المشروع النهضوى هو ركوب فى حافلة الحداثة. والحداثة لم تكن يوما ضد الموروث والماضى، بل هى الحافلة التى تجر الماضى خلفها، بينما التخلف هو فى أن تكون الحافلة وراء الماضى وهو يقودها.

أما الورقة الأخيرة فى هذا المحور فقدمها **نصر عارف** (مصر)، وركز فيها على تعيين «**المحددات المنهجية لتحليل المشروعات النهضوية العربية**»، منطلقا من رؤية معرفته، وعرضت الورقة لسبعة محددات يتوجب مراعاتها عند البحث فى تلك المشروعات، وهى: غلبة العقلية الشاعرية، الافتقاد إلى الوسطية والميل إلى فكرة الثنائيات؛ النشوء عن أسس معرفية وليس عن أسس عرقية أو طبقية؛ حضور الدين كقاطع مستعرض لكافة الجوانب وليس كمتغير عادى بين المتغيرات؛ حضور التاريخ كعنصر أساسى له تجلياته المتعددة؛ الفصام بين أيديولوجية الدولة وثقافة المجتمع منذ بداية عملية التحديث وحتى اليوم؛ هشاشة مفهوم الدولة.

وفى المحور الثانى، وموضوعه «**دور القوى الاجتماعية فى الوطن العربى فى تشكيل المشروع الحضارى**»، قدمت ورقتان، الأولى **لأسعد السحمرانى** (لبنان) حول «**المرأة - الأم والنهضة المنشودة فى الأمة العربية**»، عرض فيها لصور من وضع المرأة فى المجتمعات المختلفة فيما قبل ظهور الإسلام، ثم لموقع المرأة ودورها كما حددهما الإسلام، والمفارقة بين الصورة المثالية كما رسمها الإسلام للمرأة وبين الواقع المعاصر الذى تتنازعه بعض المفاهيم الجامدة الموروثة من ناحية وبعض الأفكار الوافدة من ناحية أخرى. وانتقدت الورقة الطريقة التى يصور بها الإعلام العربى المرأة، وبالذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرأة - الأم، وحددت مجموعة من المهمات للمرأة، رأتها ضرورية، ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين. أما الورقة الثانية فقدمتها **مها الفاهوم** (الأردن)، وهى حول «**دور الجماعات المؤثرة فى تحقيق التنمية المستديمة وتشكيل المشروع الحضارى العربى**»، واهتمت فى قسمها الأول بعرض التحديات التى يواجهها المجتمع العربى سياسيا وثقافيا واجتماعيا وبيئيا. وفى القسم الثانى سعت إلى تحديد مقومات النهوض وتحقيق التنمية المستديمة على كل تلك المستويات، وركزت فى القسم الثالث على موقع وأهمية أدوار المرأة والطفولة والشباب والمنظمات غير الحكومية فى عملية التنمية. وتؤكد الورقة عموما ضرورة الالتزام بمفهوم التنمية المستديمة ومراعاة العوامل البيئية والحضارية عند وضع السياسات التنموية.

وخصص المحور الثالث لمعالجة «**دور البشرية فى تشكيل المشروع الحضارى العربى**»، وقدمت فى إطاره ورقتان، الأولى حول «**المرأة العربية بين المنظور الدولى والواقع العربى**»، قدمتها **أمل الزياتى** (الأردن)، وتركزت أساسا على إشكالية مشاركة المرأة فى صنع القرار ووصولها إلى هياكل السلطة، وذلك من خلال استعراض لجهود المؤتمرات الدولية المهتمة بالمرأة وأخرها مؤتمر بكين ١٩٩٥. ودعت **أمل الزياتى** إلى ضرورة الاستفادة مما يدور فى المحافل الدولية حول المرأة، مع الأخذ فى الاعتبار المحددات الخاصة بالبيئة العربية، وأكدت على أنه لن تكون ثمة تنمية حقيقية فى أى مجال إذا كان دور المرأة هامشيا أو مهمشا. أما الورقة الثانية فقدمها **محمود عيسى** (المكتب الإقليمى لصندوق الأمم المتحدة للسكان - عمان)، وموضوعها «**سكان العالم العربى فى القرن الحادى والعشرين: التحديات والفرص**». وأبرزت هذه الورقة أهمية البعد الديموجرافى فى وضع سياسات التنمية فى البلدان العربية، وأوضحت أن العالم العربى سيواجه بعدة تحديات فى مجال السكان والتنمية فى القرن القادم، ولكنها لا تفوق الفرص التى ستكون متاحة لدفع عجلة التنمية. فثمة تحديات ديموجرافية، وأخرى اجتماعية واقتصادية وبيئية ذات انعكاسات سكانية (وفيات الرضع - الأمية - الفقر - تدنى مستوى المعيشة - البطالة - الهجرة - نقص موارد المياه - التصحر.. الخ)، أما الفرص فتتمثل فى أن حجم سكان العالم العربى سيصل عام ٢٠٢٥ إلى ٤٨٠ مليون نسمة، مما يهيئ لنمو سوق كبيرة للتجارة الحرة بالشراكة مع أوربا، وسيصل حجم القوى العاملة المدربة إلى ١٤٠ مليون نسمة، مما يشكل ركيزة قوية للإنتاج، بالإضافة إلى أهمية موقع المنطقة عالميا وثرواتها، وانتهاء الحرب الباردة، واحتفاظ الأسرة العربية بمكانتها ودورها الحيوى كسياج للهوية وضمان للتماسك الاجتماعى.

وفى المحور الرابع وموضوعه «**التعليم والمؤسسات الإعلامية فى الوطن العربى**» قدمت ورقتان، الأولى قدمتها فاطمة الجيوشى (سوريا) عن «**قضايا المنهاج التربوى فى إطار رؤية مستقبلية**»، وانطلقت فيها من سؤال رئيسى وهو ما إذا كان من الممكن الحديث عن مشروع تربوى فى إطار مشروع حضارى عربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستقبلى، وإذا كان ذلك ممكنا، فما الذى تحقق حتى الآن وما الذى يجب السعى نحو تحقيقه؟ وهنا تثير الورقة بعض المشكلات المتصلة بقضايا التعريب، وبناء الفكر العلمى والاهتمام بالتراث الثقافى العربى - الإسلامى فى مناهج التعليم، وتشير إلى واقع تعليم الرياضيات واللغات الأجنبية والمواد المتصلة بتشكيل الذوق، وتنتهى بالتأكيد على ضرورة ترسيخ العقلانية كشرط وأساس للنهضة.

وقدم الورقة الثانية حيدر بدوى ومحمد عايش (جامعة الإمارات العربية المتحدة)، وعالجا فيها **«الإمكانيات والمضامين الاتصالية العربية وتحديات القرن الحادى والعشرين»**، وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ الإعلام العربى منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩٠، واستقصاء عينة من البحوث المتعلقة بمضامين وسائل الإعلام الجماهيرى العربية، خاصة ما تعلق منها بالبرامج التنموية، وبرامج الأطفال، والمرأة، والبرامج الإخبارية والدرامية والإعلانية. وخلص الباحثان إلى أن الإعلام العربى، رغم التطورات الكمية والنوعية التى شهدها، ما يزال يعانى من معوقات ضيق هامش الحرية المتاحة والافتقار إلى الابتكار فى شكل الرسالة الإعلامية ومحتواها.

وفى إطار المحور الخامس الذى خصص لموضوع **«الثقافة العربية وتحديات القرن الحادى والعشرين»**، قدمت أربع ورقات، الأولى قدمها **سمير نعيم (مصر)** حول **«القيم التى يطرحها النظام الدولى وانعكاساتها على المجتمع العربى»**، بلور فى قسمها الأول تصوره لطبيعة النظام الدولى الراهن، محدداته، وطبيعة العلاقات بين مختلف القوى التى يتكون منها. وفى القسم الثانى أوضح كيف أن التطورات التى شهدتها مجتمعات الشمال الصناعية المتقدمة قد سادت فيها قيم إيجابية مثل العقلانية، حرية الفكر، الديمقراطية، تقدير العمل اليدوى، الإنجاز، الطموح، المساواة، حقوق الإنسان.. إلخ، وقيم سلبية مثل العنصرية، الأنانية، الاستغلال، العنف، النزعة الاستهلاكية، والتحرر الجنسى حتى الشذوذ، وكيف أن النظام الدولى حاليا يطرح - نظريا - قيما إنسانية رائعة كالتنمية البشرية والديمقراطية، لكن على المستوى العملى توضع العراقيل أمام الظروف المادية المشجعة على تبنى هذه القيم، ويتم تدعيم قيم أخرى معاكسة لها. وفى القسم الأخير من الورقة تأكيد على ضرورة العمل على تعظيم دور المجتمع العربى فى النظام الدولى من خلال فرز الإيجابى من القيم المطروحة، وإزالة التناقض بينها وبين الظروف التى تقف حائلا دون تمثلها وسيادتها.

والورقة الثانية قدمها **فتحى أبوالعينين (مصر)**، وهى حول **«الثقافة العربية فى العصر الكونى»**، وتبدأ بتحديد مفهومى الكونية والعصر الكونى، ثم الإشارة إلى التطورات التى أسهمت فى النزوع نحو الكونية، وما يطرحه هذا النزوع من إشكاليات تتصل بالعلاقة بين ما هو كونى وما هو محلى. وتنتهى الورقة بتقديم تصور حول استجابة الثقافة العربية إزاء الثقافة الكونية، وتؤكد فى هذا الصدد على ضرورة استبعاد بدائل ثلاثة: استهلاك الثقافة الكونية على نحو أعمى ودون نقد؛ والرفض المسبق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمطلق لهذه الثقافة دون منطق أو مبرر؛ وإدارة الظهور لها أو الهروب إلى لحظات من الماضى واللوذ بها. أما البديل الذى يبقى فهو التسليم بالتوجه الكونى دون نفى الخلافات أو رفع التناقضات، والسعى نحو تأسيس حوار خلاق مع الآخرين باتجاه علاقات جديدة فى عالم أفضل.

واتخذت الورقة الثالثة من هذا المحور من «**هجرة العقول**» موضوعًا لها، وذلك من خلال «منظور حضارى»، وفى إطار سوسيولوجيا المعرفة. وقدم هذه الورقة **سيف الدين عبدالفتاح** (مصر)، الذى أبرز فى عرضه للموضوع كيف أن مفهوم «هجرة العقول» قد تمت صياغته فى ضوء معادلات مصلحية وعلاقات قوة، وبالنظر إلى أولويات أجندة بحثية لدى القوى المهيمنة فى عالم اليوم، وهذه الأجندة تتغير عناصرها وأولوياتها بما يضمن استمرار سيطرة هذه القوى، وكيف أن الأجندة البحثية فى دول العالم الثالث تتسم بالتبعية، مما يكرس إخفاء المعنى الحقيقى للظاهرة وهو «نزف العقول». وتهتم الورقة بالدعوة إلى رؤية هذه الظاهرة فى سياق أجندة بحثية عربية نابعة من المصالح الداخلية للأمة العربية، وضمن إطار نقد ما يسمى بالنظام الدولى الجديد. أما الورقة الرابعة والأخيرة فى هذا المحور فتدور حول «الاستشراق الجديد»، وقدمها **محمد ابوالعينين** (مصر)، حيث عرض فيها أولا لسمات الاستشراق التقليدى الذى ترجع جذوره إلى القرن الرابع عشر، والذى تداخلت فيه الأهداف العلمية مع النوايا السياسية والاستعمارية من جانب الغرب إزاء الشرق عموما، والمنطقة العربية خصوصا. ثم اتجهت الورقة إلى التركيز على المنحى الجديد الذى بدأت حركة الاستشراق تتخذه منذ نهاية الحرب العظمى الثانية، والذى تجلى فى إنتاج أيديولوجيات ونظريات (مثل نظرية التحديث) تلبس الثوب العلمى وتخفى أغراضا سياسية. وأبرزت الورقة الاهتمام المحموم من جانب الاستشراق المحدث بما يسمى «الإحياء الإسلامى» أو «الإسلام السياسى»، وكيف أن هذا الاهتمام قد صار إحدى اليات صنع القرار فى الغرب عموما وفى أمريكا خصوصا، الأمر الذى يجسد مقولة العلاقة الوثيقة بين المعرفة والقوة. وتنتهى الورقة بأمرين، أولهما مطالبة العلماء الاجتماعيين العرب بضرورة الوعى بالاتجاهات الاستشراقية الجديدة، وتطوير مناهج بديلة تحدد موقع العرب من الخريطة الفكرية العالمية، والثانى هو التأكيد على دور الجامعات ومراكز البحوث فى الإسهام فى طرح المشروع الحضارى للمجتمع العربى.

وفى المحور السادس، والأخير، وهو المحور الاقتصادى، قدمت ورقة واحدة **ليُمن الحماقى** (مصر) بعنوان «**البعد الاقتصادى فى الإطار الحضارى للمجتمع العربى فى القرن الواحد والعشرين**»، ركزت فيها على عرض أهم التحديات التى يواجهها المجتمع العربى، والتى تتمثل دوليا فى التكتلات الاقتصادية العالمية وبدء فعالية منظمة التجارة الدولية، وتعاظم تأثير الشركات متعددة الجنسية، وإقليميا فى الاتجاه إلى تشكيل السوق الشرق - أو سطية، ومحليا فى ضرورة تحسين مؤشرات الأداء الاقتصادى الكلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى تتجلى فى مستوى الناتج القومى، والتوظيف، وخفض معدلات التضخم، وترشيد الموازنات العامة للدول، وتضييق الفوارق فى توزيع الدخول، والقضاء على الفقر. ونوهت الورقة إلى إمكانية الإفادة من تجربة الاتحاد الأوروبى كصيغة للتكتل الإقليمى الذى تحتاجه الدول العربية فيما بينها، تحقيقا للتكامل بينها، والاستغلال الأمثل للموارد الاقتصادية.

ملاحظات مشارك

١ - بالإضافة إلى مقدمى الأوراق، حرصت **موزة غباشى** على دعوة عدد من الشخصيات العربية التى أثرت أعمال الندوة من خلال ما طرحته من أفكار وما قدمته من مداخلات. ومن بين هؤلاء **خيرالدين حسيب** مدير مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت ورئيس تحرير مجلة المستقبل العربى، و**حسن حنفى** أستاذ الفلسفة، و**أحمد زايد** أستاذ علم الاجتماع من مصر، و**أسعد عبدالرحمن** مدير عام مؤسسة شومان بالأردن، و**ثريا عبيد** المدير الإقليمى للجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربى اسيا (إسكوا) بعمان (الأردن)، و**خير الله عصار** أستاذ علم الإجتماع بجامعة عنابة (الجزائر)، و**منيرة فخرو** الأستاذة بجامعة البحرين وشارك فى الندوة كذلك بعض أعضاء هيئة التدريس بجامعة الإمارات العربية المتحدة.

٢ - سمح تعدد الأوراق وتنوعها، وتنوع خلفيات المشاركين ببروز تنوع فى الخطاب ما بين السياسى ذى الطابع الأيديولوجى الزاعق، والدينى، والعلمى، وتنوع فى الرؤية. وكان لذلك صداه فى أسلوب طرح الأفكار والقضايا. وقد أسهم ذلك فى تخصيب أعمال الندوة، وإن كان البعض قد لاحظ غياب عنصر التراكم المعرفى فى معظم الأوراق. وأشار **خيرالدين حسيب** فى هذا الصدد إلى أن الكتابات المتاحة حول استشراف المستقبليات العربية كان يمكن أن تفيد فى تعميق ما هو مطروح من أفكار فى الندوة، إلا أن الأوراق المقدمة لم ترجع إلى هذه الكتابات.

٣ - برزت من خلال المداخلات، وخاصة تلك التى قدمت فى حلقة النقاش الموسعة التى عقدت فى ختام الندوة، مجموعة من القضايا التى اتضح أنها تشغل العقل العربى فى الحقبة الراهنة، ومن أهمها مسألة دور الدولة الوطنية فى ظل المتغيرات الجديدة، والضرورة الملحة للحوار العربى، ومحورية دور المرأة والشباب والمنظمات غير الحكومية فى بلورة الإطار الحضارى للمجتمع العربى فى القرن الحادى والعشرين.

٤ - جسدت الندوة، بما تخللها من تواصل بين المفكرين والباحثين المشاركين فيها، نموذجا طيبا لما يمكن أن تقوم به المؤسسات الثقافية التى يدعمها أصحاب القدرة من المثقفين فى مجال العطاء العلمى والثقافى، وتدعيم الحوارات الحرة بين ذوى الآراء والاتجاهات الفكرية المختلفة. وربما اتسعت فائدة هذه الندوة بنشر أبحاثها فى صورة كتاب يتاح للمهتمين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفـن الاثنوجرافى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختار العطار

الأصل فى مصطلح «اثنوجرافى» أنه يبحث فى المنتجات الفنية التطبيقية، الدالة على ثقافة الشعوب عبر العصور. وفى شارع القصر العينى بالقاهرة يوجد متحف اثنوجرافى - يطلقون عليه تجاوزا «متحف الفنون الشعبية». يحتوى على مقتنيات تمثل تصور الثقافة الاجتماعية عبر العصور مثل: هودج العروس وصندوقها التقليدى المزين بالألوان والملصقات من الخارج وله غطاء نصف أسطوانى، تحتفظ فيه بثيابها. كما يضم المتحف أدوات شعبية كالربابة، ومختلف حاجات الحياة اليومية.

والاثنوجرافيا فرع من «الانثروبولوجيا» - أى علم السلالات البشرية. وقد، اخترنا عنوان هذه العجالة، بعد مشاهدتنا معرض الفنانة السويسرية: أرسولا شتالدر (٤٢ سنة)، الذى أقامته فى القاعة الكبرى لأتيليه القاهرة : جماعة الكتاب والفنانين استئناسا لمعارض مماثلة فى أوربا. أكثر من ثلاثين لوحة متوسطة المساحة، تنتظم أسطحها «أشياء» صغيرة، عبارة عن نفايات جمعتها من شوارع القاهرة والشواطئ المصرية. بقايا ومهملات مثل: توكة حزام .. أجزاء من عروسة بلاستيكية .. قطعة من ورقة مالية .. حدوة حصان .. مصاصة مياه غازية .. منقاش الكحك .. فردة حلق .. أو زرار ... أو بزازة . إلخ.

لذلك رأينا أن نسك مصطلح «الفن الاثنوجرافى» على هذه التشكيلات البارزة، التى ألصقتها أرسولا على أسطح لوحاتها، فى تنظيمات جمالية واضحة - وإذا كانت لوحاتها لا تحمل مضامين اجتماعية ولا توجه خطابا للمتلقين، إلا أنها تزيح الستار بلا جدال، عن ثقافة أصحاب تلك النفايات والبقايا - من حيث أن الثقافة أسلوب للحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأت الفنانة هذه التجربة فى عام ١٩٩٢، حين شرعت تلتقط أشياء صغيرة تبدو عديمة القيمة، من فوق رمال الشواطئ الأوربية. وحين أقبلت على بلادنا، وجدت طابعا غريبا وجوا مختلفا من كل الوجوه عن وطنها الذى يعتبر فى أكثر بلاد أوربا تقدما. مضت تطوف بشوارع القاهرة مبهورة بكل ما تراه. تنحنى على الأرض بين لحظة وأخرى، لتضع فى حقيبة يدها ما يلفت نظرها مما يفترش شوارعنا من نفايات، حتى أن بعض المعلقين تصور أنها تهوى جمع القمامة. إلا أنها فى واقع الأمر على درجة عالية من الثقافة والمعرفة والدراسة الأكاديمية. فقد ولدت فى مدينة لوسيرن بسويسرا عام ١٩٥٣، وما كادت تبلغ العشرين من عمرها حتى كانت قد أكملت تعليمها كمصممة معمارية. وفى الرابعة والعشرين، تخرجت من القسم الحر فى أكاديمية الفنون التطبيقية، بعد أن تخصصت فى التعبير بالأسلوب التكعيبى، وبدأت حياتها العملية كفنانة تحترف الرسوم التوضيحية. ومنذ عام ١٩٩٢، تملكتها هواية الطواف بشواطئ أوروبا وجمع ما ينتشر عليها من نفايات وبقايا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتخذت عروضها منذ ذلك الحين، أسماء غريبة على ميدان الفنون المرئية. ففى قاعة متحف الفنون التطبيقية فى مدينة زيورخ بسويسرا، أقامت أول معارضها بعنوان «الجنوح إلى شواطئ أوروبا». قدمت فيه باكورة تشكيلاتها من المهملات والمخلفات. وفى جاليرى أكاديمية الفنون الجميلة فى نفس المدينة، عرضت سلسلة لوحات بعنوان «أشياء على شاطئ البحر». تكوينات مما جمعته من العناصر الصغيرة، التى بدأت تستحوذ على اهتمامها. ثم عادت إلى مسقط رأسها، حيث أقامت معرضا سنة ١٩٩٥ بعنوان «أخبار من القارة». وفى نفس العام ذهبت إلى هولندا، حيث شاهد المواطنون سلسلة لوحات بعنوان «قد يخرج من التراب تبر» - وهو عنوان يشير إلى أفكارها الفلسفية، ونظرتها الجمالية إلى الحياة فى أبسط صورها. أما معرضها الأخير الذى نحن بصدده، فيحمل عنوان «البحث عن بقايا».

وليست هذه هى المرة الأولى، التى يشاهد فيها جمهور الذواقة والنقاد والفنانين فى القاهرة، معرضا سويسريا من هذا الطراز الاثنوجرافى. فمنذ بضعة أعوام، أقام الفنان «نوتفيتال» - وهو من المشاهير - عرضا فى إحدى قاعات مجمع الفنون بالزمالك (إخناتون)، يتألف من مجموعة بلاليص مطلية باللون الأبيض، مشفوعة ببعض الأدوات الريفية المصرية مثل: حجر الرحاية والمزمار الصعيدى الطويل. إلا أن أعمال «فيتال» تدخل فى باب ما يسمى بالتجهيزات (أنستاليشن) - وهو ليس فناً ولكنه يستهدف توزيع عناصر سابقة التجهيز فى قاعة العرض، تضفى على المتلقى جوا نفسيا ووجدانيا وذهنيا معينا. وقد ظهر هذا النوع من العروض لأول مرة فى مطلع الستينيات. وإذا كنا نطلق مصطلح «اثنوجرافى» على ما قدمه نوت فيتال، فلأنه يشترك مع عروض مواطنته «أورسولا» فى الكشف عن ضرب من الثقافة الاجتماعية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع أن سويسرا، بالرغم من أنها بلد صغير، فقد أهدت إلى الحركة المرئية فى أوربا والعالم عدة فنانين مرموقين، يتصدرهم: **بول كلى** (١٨٧٩ - ١٩٤٠) الذى كان رساما ملونا وفيلسوفا ومهندسا ورياضيا فى نفس الوقت. وكان من مؤسسى مدرسة «العمارة والتصميم الفنى» - الباوهاوس - مع الروسى **فاسيلى كاندينسكى** (١٨٦٦ - ١٩٤٤). وتعتبر محاضراته عن الإبداع الفنى، التى ألقاها سنة ١٩٣٤ حول الحداثة، استكمالا لنظرية الروحانية فى الفن، التى وضعها **كاندينسكى سنة** ١٩١١. ومن المعروف أن «ألباوهاوس» قد أنشأها المهندس الشاب «فالتر جروبيوس» فى مدينة «فيمار» فى جنوب ألمانيا سنة ١٩١٩، كان لها أثر عميق فى تغيير مفاهيم الفنون المرئية فى القرن العشرين، خاصة فى العمارة والفنون التطبيقية. لكن بالرغم من ثورتها على المفاهيم والمعايير التقليدية، فإنها لم تبتعد عنها كثيرا. فقد طرح **بول كلى** على سبيل المثال، نظرية

تقول بأن الفنان يشبه ساق الشجرة. يمتص بجذوره من الأرض غذاء يسرى فيه صاعدا إلى أعلى، حيث يتشكل تاج الشجرة على هيئة فروع وأوراق وثمار، تختلف فى شكلها عن الجذور الدفينة فى التربة. هكذا يصور الفنان الطبيعة ينظر إليها ويتأملها ويرسمها ويلونها، مضيفا إليها مدركاته وأفكاره ومشاعره وتعبيراته، التى تختلف ظاهريا عن البيئة الواقعية، ولكنها فى واقع الأمر مستقاة منها.

إلا أن مفهوم مصطلح «فن» قد تطور عبر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فبعد أن كان فناً جميلا قاصرا على اللوحة والتمثال، تطور إلى ما نطلق عليه مصطلح «فنون مرئية»، حيث أصبح يتضمن إبداعات جديدة تعتمد على تكنولوجيا متقدمة وخامات لم تكن معروفة مسبقا. حتى مفهوم «الجمال» تغير إلى حد أن المفكر جان دوبوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) نادى بوجود معايير جديدة، تختلف جوهريا مع المعايير التقليدية، التى تعتبر حصيلة ثقافة متوارثة عبر العصور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما تغير مفهوم اللوحة والتمثال، فأصبحت الأولى - أى اللوحة - مجسمة أحيانا، ودخلت عليها خامات كالزفت والقطران والأسفلت والحديد والخشب والقماش والورق وما إلى ذلك. كذلك دخلت الألوان على فن التمثال، وخامات كالقش والنفايات والخردة. وتشكلت بعض اللوحات والتماثيل بأشعة الليزر الملونة بما يسمى «الهولوجرافى» ... ولم يعد غريبا فى هذا الإطار الجديد للنشاط الإبداعى، أن نرى فنانة مثل **أورسولا** السويسرية تعرض أعمالها التى أشرنا إليها، وأصبح علينا - نحن النقاد والمؤرخين - أن نلاحق تلك الابتكارات بالتحليل والتصنيف، وأن نضع لها أسماء تناسبها. من هنا .. رأينا أن ما قدمته **أورسولا** فى قاعة أتيليه القاهرة، يمكن تسميته بالفن الاثنوجرافى.

عناصر اللوحة : [illegible] حرام لسيدة . يد عروسة بلاستيك . حرف A من الحديد

عناصر اللوحة : رأس عروسة بلاستيك ، لفافات مختلفة

عناصر اللوحة : بزازة . فردة حلق . حذاء عروسة بلاستيكية . تركة حزام . ونفايات أخرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عناصر اللوحة: مفتاح صول من الحديد ـ عصفور لعبة ـ قطعة أوبما ـ ورقة شجر بلاستيكية ـ ملعقة دواء أطفال

عناصر اللوحة : فورة حلق ، ورقة شجر بلا تشكيل ، حبوبة صغيرة بلاستك ، حرف q من الخط

عناصر اللوحة : جسم عروسة بلاستيك دون رأس أو أرجل . ـ يد عروسة بلاستيك . وبعض النقابات المختلفة.

عناصر اللوحة: حدوة حصان ـ حشرة جافة ـ توكه فستان